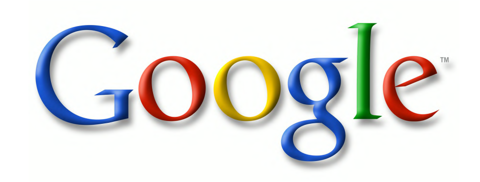
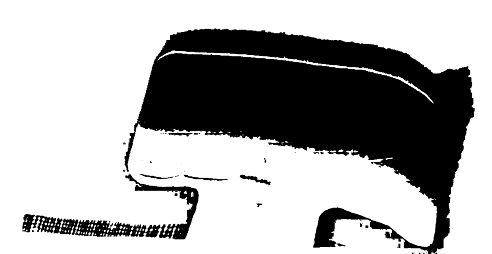




PÉLADAN

L'Art Idéaliste et Mystique

PRÉCÉDÉ DE

LA RÉFUTATION ESTHÉTIQUE DE TAINE

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS

BI [illegible] ITION

EN VENTE CHEZ

VALD. RASMUSSEN

168, B^d St-Germain, PARIS (6e)

MCMXI

L'ART IDÉALISTE & MYSTIQUE

PRÉCÉDÉ DE

LA RÉFUTATION DE TAINE

DU MÊME AUTEUR :

La Décadence latine (Ethopée)

I. LE VICE SUPRÊME (1884).
II. CURIEUSE (1885).
III. L'INITIATION SENTIMENTALE (1886).
IV. A CŒUR PERDU (1887).
V. ISTAR (1888).
VI. LA VICTOIRE DU MARI (1889).
VII. CŒUR EN PEINE (1890).
VIII. L'ANDROGYNE (1891).
IX. LA GYNANDRE (1892).
X. LE PANTHÉE (1893).
XI. TYPHONIA (1894).
XII. LE DERNIER BOURDON (1895).
XIII. FINIS LATINORUM (1898).
XIV. LA VERTU SUPRÊME (1900).
XV. « PEREAT ! » (1901).
XVI. MODESTIE ET VANITÉ (1902).
XVIII. PÉRÉGRINE ET PÉRÉGRIN (1904).
XVIII. LA LICORNE (1905).
XIX. LE NIMBE NOIR (1906).

Amphithéâtre des Sciences mortes

I. COMMENT ON DEVIENT MAGE (éthique), in-8°, 1891.
II. COMMENT ON DEVIENT FÉE (érotique), in-8°, 1892.
III. COMMENT ON DEVIENT ARTISTE (esthétique), in-8°, 1894.
IV. LE LIVRE DU SCEPTRE (politique), in-8°, 1895.
V. L'OCCULTE CATHOLIQUE (mystique), in-8°. 1898.
VI. TRAITÉ DES ANTINOMIES (métaphysique) in-8. 1901.
VII. LA SCIENCE DE L'AMOUR 1911 (Messein).

Les Idées et les Formes

LA TERRE DU SPHINX (Egypte) 1900.
LA TERRE DU CHRIST (Palestine), 1901.
L'ART OCHLOGRAPHE, in-8°, 1888.
LE THÉATRE DE WAGNER (les XII Opéras, scène par scène), 1895.
LES XI CHAPITRES MYSTÉRIEUX DU SEPHER BERESCHIT, 1894.
LA SCIENCE, LA RELIGION ET LA CONSCIENCE, 1893.
LE PROCHAIN CONCLAVE (instructions aux cardinaux) 1898.
SUPPLIQUE AU PAPE POUR LE DIVORCE, 1904.
LA DERNIÈRE LEÇON DE LÉONARD DE VINCI, 1904.
ORIGINE ET ESTHÉTIQUE DE LA TRAGÉDIE, 1905.
LA CLÉ DE RABELAIS (secret des corporations), 1905.
DE PARSIFAL A DON QUICHOTTE (secret des troubadours, 1906.
INTRODUCTION A L'ESTHÉTIQUE 1906.
DE LA SENSATION D'ART 1907.
LA DOCTRINE DE DANTE 1907.
RAPPORT SUR LES BEAUX-ARTS 1908.
DE L'HUMANISME (secret de la Renaissance 1909).
DE L'ANDROGYNE 1910.

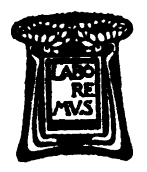
PÉLADAN, Joséphin

L'Art Idéaliste et Mystique

PRÉCÉDÉ DE

LA RÉFUTATION DE TAINE

(DEUXIÈME ÉDITION)



PARIS
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION
E. SANSOT & Cie
7 et 9, Rue de l'Éperon, 7 et 9

MCMIX

THÉÂTRE PUBLIÉ

LE PRINCE DE BYZANCE, 1893, *épuisé*
LE FILS DES ÉTOILES, 1894, *épuisé*.
BABYLONE, 1895, *épuisé*.
LA PROMÉTHÉÏDE, 1896, *épuisé*.
ŒDIPE ET LE SPHINX, 1903, *Mercure de France*.
SÉMIRAMIS, 1904, *Mercure de France*.

Les Manuscrits de Léonard de Vinci.

LES XIV MANUSCRITS DE L'INSTITUT DE FRANCE
(Extraits et Commentaires)
1 vol. in-18° 1909. (SANSOT).

LA PHILOSOPHIE DE LÉONARD DE VINCI
d'après ses Manuscrits
Bibliothèque de philosophie contemporaine (Alcan).

TROISIÈME ÉDITION

TRAITÉ DE LA PEINTURE

de LÉONARD DE VINCI
Traduction complète avec un Commentaire perpétuel
et 150 figures, in-8°. (Delagrave).

TROISIÈME ÉDITION

TEXTES CHOISIS
de
LÉONARD DE VINCI

(Pensées, Théories, Préceptes,
Fables et Facéties),

traduits en français pour la première fois dans leur ensemble et mis en ordre méthodique, un vol. in-18. 1907. Couronné par l'Académie Française (prix Charles Blanc) *Mercure de France*.

A LA MÉMOIRE
D'OSCAR LE PACIFIQUE

Prié par mon ami M. de Son de relire sa traduction française du Testament d'Oscar II *roi de Suède, j'ai été stupéfait de découvrir un autre Marc Aurèle augmenté de toute la sensibilité chrétienne.*

Je sais mal son histoire. En 1905 il ne voulut pas la guerre contre ceux du Nord ; et au cours de son règne il sacrifia sans cesse la gloire à la sagesse, l'ambition à la justice : il aima la Paix, comme François d'Assise aima la pauvreté : ce fut un grand roi selon l'Evangile, un véritable pasteur d'hommes et parmi les monarques philosophes, il apparait comme le plus grand.

« Ecoutons la voix de notre conscience. La vie n'est qu'un prologue et ses joies mêmes ne sont que le pressentiment de la pure béatitude. Donnez-moi votre main, quel que soit votre rêve, et ne disputons pas sur ce que l'humanité ignore. »

Ainsi s'exprime le roi des Goths et des Vandales, dans son admirable désir d'une paix que dépasse les matériels conflits et s'étend jusqu'au for intérieur.

Toutes les magnanimités qu'on admire chez Tolstoï, a l'état fébrile et incohérent, le roi Oscar nous les offre plus pures, plus sereines et même plus lyriques.

Ce fut un poëte, un grand poëte idéaliste, que ce prinee, vraiment très chrétien, dans toute la réalité de l'expression : et comme les gens de la politique comprendront difficilement son magnifique idéalisme, il appartient aux écrivains de célébrer sa mémoire. J'apporte ici mon hommage à ce génie de lumière.

PÉLADAN.

Je suis entré dans les lettres, par l'esthétique, et dans l'esthétique, par cette première phrase :

« Je crois à l'Idéal, à la Tradition, à la Hiérarchie » c'était en 1882, je revenais de Rome. Le Salon de Paris me stupéfia.

Les artistes m'apparurent dans une telle détresse, ignorants ou bien oublieux des lois de l'art (sans lesquelles nul n'a jamais œuvré), que je me donnai la mission de leur montrer la vraie voie qu'ils avaient quitté, à leur plus grand dam.

Derrière le Réalisme se dressait le Matérialisme, monstre colossal. Il y eut scandale, comme il advient chaque fois que le zèle échoue.

Mais, comme idéalement rien ne se perd, les esthétes profitèrent de l'enseignement offert aux artistes.

La parole adressée aux créateurs fut entendue des admirateurs, qui acceptèrent, en grand nombre, de purifier leur goût et d'élever leur jouissance.

C'est pour eux, pour les mystes de la Beauté qu'on réimprime L'Art idéaliste et mystique.

L'édition de 1894 portait la trace de la hâte et contenait quelques expressions de combat, sinon injustes, du moins oiseuses aujourd'hui.

« La réfutation esthétique de Taine » sert d'introduction à cette esthétique inspirée par la contemplation des chefs d'œuvre. Elle ne se flatte d'aucune originalité, mais d'une piété sincère envers les maîtres.

J'ai rencontré, dans des ruines d'Asie, un parsi qui entretenait le feu sacré, sans acolyte, sans témoin, pour que le rite séculaire ne fut pas aboli.

J'imite cet homme, simple et entêté.

P.

LES DEUX ESTHÉTIQUES

I

L'ESTHÉTIQUE POSITIVE

Les questions d'art, il y a un demi-siècle, se débattaient entre les professionnels et les amateurs. Aujourd'hui, beaucoup de salons se prolongent en ateliers; et le peuple, qui trouve à deux sous une excellente reproduction de la *Joconde*, va par bandes aux expositions comme aux musées. En outre, les artistes, professionnels ou dilettanti, ont pullulé, au point que le prestige de l'art en a souffert.

Superficiels et ignares se considèrent comme électeurs au Saint Empire de la beauté. Une

méthode serait utile aux gens du monde comme à ceux du peuple. Quant aux gens du métier, on ne saurait, sans ironie, les convier au contemnement d'eux-mêmes.

Il y a des matières où toute nouveauté est une erreur ; et la métaphysique, qu'elle traite de l'idéal sensible ou conceptible, ne peut innover que dans l'expression.

Nous prenons en pitié les générations qui jugèrent Galilée et le cours du soleil d'après la Bible, et nous trouvons légitime d'appliquer le critère scientifique aux manifestations esthétiques ? On ne différencie pas assez, l'imperfection essentielle de l'Esprit, des fautes individuelles. Dès qu'une civilisation adopte un déterminisme, elle l'applique aveuglément, par instinct autoritaire, par esprit administratif, par besoin d'unification. La Convention fut une autocratie enragée. Les doctrines changent ; l'homme agit de même, au nom du droit divin ou contre ce droit ; et les plus décisifs changements sont ceux des vignettes de la paperasserie et de l'avers des monnaies.

Le rationalisme triomphant devait envahir l'Acropole artistique et y installer la déesse Raison. Sculpture et Peinture ont eu leurs sans-culottides, et ce fut le grand contempteur de la

Révolution, Hippolyte Taine, qui légiféra l'anarchie et donna des textes aux réalistes comme Jean-Jacques aux conventionnels, pour substituer à l'ancien régime de la tradition, celui du bon plaisir individualiste.

Nous allons étudier la théorie qui a produit les Manet et les Caillebotte et nous saurons pourquoi le Musée du Luxembourg ressemble à un salon annuel, et un salon annuel à une immense boutique.

Pendant vingt ans, de 1864 à 1870, Taine professa l'esthétique à l'Ecole des Beaux-Arts. Nous possédons ses leçons sous la forme livresque. Personne, en France, n'a occupé si longtemps une semblable chaire. Cet enseignement concomite avec notre décadence ; il a fourni des formules au plus bas des gâte-métiers !

L'immortel historien des *Origines de la France contemporaine* n'a jamais bien su l'histoire de l'art, même après l'avoir enseignée !

M. Delaborde (*Des opinions de M. Taine sur l'art italien*, 1er janvier 1866) et M. Venturi (*Lettre à Giacomo Barzellotti 1900*) relevèrent beaucoup d'erreurs. La plus colossale fut la méconnaissance du *trecento* et *quattrocento* : négation inconcevable de deux siècles, les plus originaux

et les plus féconds de la Péninsule. Il importe peu que Taine ait été mauvais connaisseur, prenant un Carrache pour un Corrège. Je ne jugerai que sa pédagogie, et d'après son texte.

Pour établir la nature de l'œuvre d'art, il considère trois points : l'ensemble des œuvres du même artiste, les autres artistes contemporains et la civilisation de l'époque.

« *L'état des mœurs, de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes* (1). » Qui a fréquenté les moindres rapins et les plus petits poètes n'ignore pas, qu'il existe un état spécial de l'individu qui cherche à créer ; cet état, fait d'enthousiasme et d'orgueil, isole, plus qu'aucun autre, de l'ambiance. L'homme qui voit dans la femme un modèle et dans l'amour une excitation à écrire, qui préfère un certain rêve à la réalité et contemple la vie pour l'exprimer au lieu de la vivre, dont la jouissance majeure consiste à trouver des lignes et des tons, celui-là, l'artiste, n'a pas le même esprit que le public.

---

(1) *Philosophie de l'art* (1895) : *Philosophie de l'art en Italie* (1866) ; *De l'idéal dans l'art* (1867) ; *la Philosophie de l'art en Grèce* (1869).

Ces ouvrages ont été réunis en 1880 en deux volumes intitulés *Philosophie de l'art*.

Taine pose cette règle : « *Pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter, avec exactitude, l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartiennent* ». Autant dire que l'historien sera le seul esthéticien.

La forme, langue universelle et vraiment perpétuelle, s'entend en dehors de toute érudition. Isdubar étouffant un lionceau, Héraclès en ses travaux, saint Christophe portant Jésus, manifestent, par leur gigantisme, un idéal de force. L'Isis de Thèbes, la saltante d'Ankor, la danseuse pompéïenne, expriment la grâce féminine. Des Vénus de Titien, à la tribune de Florence, à la *Maja* de Goya, à la *Récamier* de Gérard, à la *Femme au perroquet* de Courbet, il n'y a que des différences de vision sur un objet, le corps de la femme. A Venise, à Madrid, à Paris, au XVIe comme au XIXe siècle, l'artiste a aimé et œuvré, dans un état d'âme identique, et s'est proposé un but semblable dans la représentation de la femme nue. Aucune révolution, aucune catastrophe historique ne modifie l'état de concupiscence, ni sa transposition picturale.

Taine ne trouve que deux préceptes à donner : « *Naître avec du génie, c'est l'affaire de vos*

parents ; et travailler beaucoup, c'est votre affaire.» L'École de la rue Bonaparte, non plus qu'aucune autre, n'a été fondée pour le génie. Ou ce mot a un sens que j'ignore, ou bien il s'en sert étourdiment ? Léonard a du génie, évidemment.

Luini, Beltraffio, Lorenzo di Credi et ceux de la Lombardie en ont-ils ?

Si les musées et même le Louvre se bornaient à l'exposition des génies, que d'espace vide ! Qui fut un peintre de génie au XIXe siècle ? Delacroix ! Et puis ? on ne s'entendrait pas sur les autres. Parler du génie à des élèves équivaut à évoquer la tiare devant des séminaristes. « Travailler beaucoup. » Hélas ! le travail, même *improbe*, n'aboutit pas sans méthode. Et qu'est-ce qu'un enseignement qui ne donne point de méthode ?

La science *est une botanique appliquée aux œuvres humaines* ».

On va voir ce que « *les principes, les précautions, les fonctions des sciences naturelles communiquent de solidité aux sciences morales* ». Et aussitôt surgit une classification déraisonnable: *Parmi les grands arts, qui sont la poésie, la sculpture, la peinture, l'architecture et la musique, ne considérons d'abord que les trois premiers* ».

La poésie n'est pas un art, sinon par la calligraphie ou le dessin des caractères d'imprimerie et la disposition typographique? Le propre de l'art est de tomber sous les sens, et la poésie n'y tombe pas. Optiquement, la traduction en vers de l'*Imitation* et la *Pucelle* de Voltaire, une colonne du *Bulletin des lois* et une page de Balzac sont semblables. On lit la poésie, on *voit* l'œuvre d'art.

Tout homme voit, mais chacun ne lit que certaines langues dont il sait l'alphabet et les mots. Il n'est pas vrai, en outre, que la poésie soit un art d'imitation, si ce n'est dans les onomatopées, et le «bréké kékex koax» d'Aristophane tient vraiment peu de place en littérature. La pensée de Pascal, la période de Bossuet n'imitent rien, non plus que la parole dont elles sont les formes durables.

Il est bien clair qu'une statue a pour objet d'imiter de tout près un homme vraiment vivant... Il n'est pas moins clair qu'un drame, un roman, essaye de représenter des caractères, des actions ». L'art n'a qu'un instant pour son expression, il faut donc que cet instant soit significatif au plus haut point: tandis que la littérature prend, s'il lui plaît, son personnage au berceau, et, par une succession de scènes, ne le quitte qu'à la tombe, ou même ne le quitte point, et raconte

des épilogues. Homère trouve Ulysse auprès de Calypso et le ramène à Ithaque : il aurait pu commencer, par l'histoire de Laërte et d'Antiglée, et intercaler le voyage de Télémaque à Pylos et à Sparte. Le statuaire ne dispose que d'un geste pour incarner l'astucieux aventurier. Prenez le père Goriot à la table de la pension Vauquer, rien ne le caractérise ; au moment où il tord son vermeil, il s'élève au point pathétique.

Il est bien clair qu'un art qui ne dispose que d'une seconde dans la durée, que d'un aspect unique parmi les aspects possibles, obéit à d'autres règles que la littérature, que ne borne aucune condition de temps et qui s'étend à la succession des mouvements.

Taine prétend que la carrière d'un artiste commence par une période de sentiment vrai et finit par la matière. Il cite à l'appui le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Cela m'impressionnerait, sans cette phase : « *On peut faire la même remarque sur une autre vie, celle de notre Michel-Ange* français ». Corneille est fort grand, mais sans analogie avec Buonarotti. L'infériorité des dernières pièces de Corneille vient de l'exécution, non du plan ; elles ne sont plus de son style, tandis que le dernier croquis du maître de la

Sixtine est si léonin que nul ne se trompera sur l'attribution. A soixante ans, Fra Angelico progressait encore !

« *Il faut imiter les rapports et les dépendances mutuelles des parties* », dit notre professeur. Il aurait pu dire plus simplement, les proportions: mais l'erreur fût devenue manifeste. Ces rapports sont précisément ce que le modèle donne très rarement. « La logique du corps », bonne expression désigne le travail synthétique de l'artiste qui, en face d'une belle partie, corrige les défectueuses.

Qui oserait, sans hésitation, écrire que Michel-Ange est le plus grand artiste italien et le tombeau des Médicis son chef-d'œuvre ? Cette assurance surprend d'autant plus que Taine a mal vu, il appelle l'*Aurore* et la *Nuit*, des *vierges* colossales et désespérées ? Les seins de la Nuit ont allaité, et son ventre a enfanté !

Dans la kermesse (qu'iront voir les gens de la noce dans l'*Assommoir*) le professeur découvre un chœur de flamand ivres de paix et de sécurité, après les guerres de religion !

Lorsqu'il définit le caractère essentiel, il trouve que celui du lion est d'être un grand carnassier. Et le tigre ? Le lion est un idéogramme de force, de courage et à la fois de magnanimité. Plastique-

ment, le lion, tout en tête et crinière, correspond à l'idée de majesté ; les animaux le reconnaissent comme roi. Au lieu de ces considérations, il donne une phrase de muséum : « Le lion est une mâchoire montée sur quatre pattes.

« L'architecture ayant conçu l'étrangeté, la variété, l'infinité, la fantaisie comme au temps gothique ». Ces mots, de valeurs si différentes, s'annulent les uns par les autres. Il est si simple de dire que la verticale étant la ligne ascendante et spiritualiste par excellence, l'architecte gothique devait l'adopter et l'exagérer. Taine croit à l'amour chevaleresque, il cite André le chapelain, sans se demander à quelle chapelle il appartient d'enseigner « que l'amour ne peut exister entre époux » ; ce qui doit s'entendre de l'orthodoxie romaine en opposition avec la religion d'amour des Albigeois [1]. « *On fit de la femme une divinité* », dit-il, comme si la Dame des Néo-Platoniciens n'était pas la Sophia ou la Gnose !

L'art reflétant les mœurs, l'historien ne manque point de chercher la cour de Louis XIV dans la tragédie classique.

---

(1) *Le Secret des Troubadours*, *De Parsifal à Don Quichotte*. (Sansot.)

Achille lui paraît un jeune officier aux gardes ! Nous avons vu la brutalité de Siegfried qui serait insupportable dans un drame sans musique. Les bienséances du XVIIe siècle sont une des manifestations de l'humanisme.

Si Taine avait étudié le théâtre comme auteur, au lieu de le juger par la mauvaise façon dont on le joue, il se serait aperçu qu'Oreste n'est pas si loin de l'*Orestie* d'Eschyle, et qu'on pourrait l'interpréter helléniquement. Lui aussi, faute d'intimité avec cet art spécial, se laisse tromper par les mots, là où l'intonation est tout.

Gluck soulève le même problème ; chanté à la note et sans flamme, il devient un musicien d'ariette avec ritournelle. Appeler le théâtre de Racine la peinture exquise du grand monde, c'est regarder aux perruques et non aux visages, aux modes et non aux passions. D'où vient que Michel-Ange n'est jamais plus colossal que dans les encognures de son plafond ? Ses figures géantes grandissent par le peu d'espace où il les contient. De même, les bienséances de Racine augmentent l'intensité pathétique, et rendent significatifs des mots qui seraient nuls dans Shakespeare.

« *L'œuvre d'art est déterminée par l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes.* »

Cette loi deviendra plus tard une formule scolaire, et on dira : « L'état général doit déterminer l'art. »

Comment caractériser une civilisation ! Il faudrait convenir de certains points qui fussent des bases, et bien décrire le personnage régnant. « *En Grèce, le jeune homme nu et de belle race ; au moyen-âge, le moine extatique et le chevalier amoureux ; au* XVIe, *le parfait homme de cour, de nos jours, Faust ou Werther.* » Il se trouve que les principaux chefs-d'œuvre grecs sont féminins : Victoire de Samothrace, Victoire rattachant sa sandale, Parques ; que le canon de Polyclète est androgyne, et surtout que le statuaire hellénique est idéogrammatique. Les mouvements y expriment des idées.

Le chevalier amoureux cache un mystique religieux, un ardent hérétique. Quant au type de la Renaissance, c'est l'humaniste et non le courtisan. *Faust* figure l'alchimiste ; il est aussi peu représentatif de nos jours que l'*Iphigénie* du même auteur.

« *Un personnage régnant, ses dominantes, ses formes expressives et acceptées comme telles, voilà la formule qui ne laisse rien hors de ses prises.* » Celui qui désignera le personnage régnant de notre époque sera singulièrement pers-

picace, à moins qu'il ne se contente de l'arriviste ou du jouisseur, qui sont de toutes les époques.

« La plus belle période de l'invention italienne comprend le dernier quart du XVIe siècle et les trente ou quarante premières années du XVIIe. » Oh ! oh ! ceci mérite qu'on s'arrête ! A première vue et étant donnée l'autorité de l'écrivain, on ne se rend pas compte de l'énormité de cette phrase.

Le dôme de Pise a été commencé en 1063 ; le Baptistère par Diotisalvi, 1135, la Tour penchée, par Bonanno, 1174.

Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano, les architectes d'Orvieto, et ceux du palais ducal à Venise sont biffés d'un trait, Brunelleschi, mort en 1446, ne compte pas, Alberti, mort en 1472, non plus.

L'architecture italienne commence, aux yeux de Taine, avec le Palais Strozzi. Pour la sculpture, les Pisans disparaissent, Donatello est mort à 80 ans, en 1466, et Lucca della Robbia en 1482.

En peinture, Giotto et son école, Orcagna, disparaissent avec Fra Angelico et Masolino, et Massaccio, et Lippi.

Car enfin, le dernier quart du XVe, c'est l'an 1475.

Pour Taine, les artistes accomplis sont Léonard,

Raphaël, Michel-Ange, Andrea del Sarte, Fra Bartolomeo, Giorgione, Titien, Sébastien del Piombo, le Corrège. Il serait bon de discuter cette succession. « *En deça*, dit-il, *des chercheurs encore frustes, secs et raides, Pollajuolo, Lippi, Ghirlandajo, Verrochio, Mantegna, Carpaccio, Jean Bellin !* » Il suffit d'aller voir au Louvre, la Madone de la Victoire, le Parnasse, la Crucifixion, pour estimer ce qui est fruste, sec et raide !

« *Au delà, des disciples exagérés !* » Il n'a souci ni des condisciples, ni des élèves de Léonard, ni du délicieux Sodoma, ni de Tintoret, ni de Véronèse. « *La floraison dure cinquante ans !* » Quant à Massacio, « *c'est un inventeur isolé* » Il ignore Masolino, mort en 1440, et ses fresques de 1428 à Castiglione d'Olona.

Le professeur ne sait pas, et il ne voit pas. Il ne voit pas le paysage chez Léonard, chez Titien, et auparavant chez Gozzoli, Orcagna et Lorenzetti, « *La peinture italienne dédaigne ou néglige le paysage ; les arbres, la campagne, les fabriques, ne sont pour elle que des accessoires !* » Ils n'ont jamais été autre chose jusqu'à nos tristes jours.

« *La peinture classique n'est ni mystique, ni dramatique, ni spiritualiste.* » Et « la Dispute » et « l'Incendie du Bourg » et la triple scène de la

prison de Saint-Pierre, pour se borner à Raphaël? Cet esthète, qui nous cite le *Larmoyeur* de Scheffer, se plaît aux plus bizarres mélanges. « On trouvera chez Beato Angelico, Durer, Rembrandt, Metzu, Potter, Hogarth, plus de psychologie, de rêves intenses... » Metzu, Potter et Hogarth, un intimiste, un animalier et un caricaturiste, mêlés aux maîtres, pourquoi pas Delacroix... et Troyon !

« *Pour que l'homme puisse goûter et produire la grande peinture, il faut qu'il soit cultivé.* » Nullement, il suffit qu'il soit croyant et que la peinture lui représente un thème de sa croyance. Une Bretonne qui ne sait pas lire, mais qui dit son chapelet avec ferveur, goûtera la chapelle des Espagnols et la Madonna dell Arena.

Qui examine les lunettes et les voûtes des appartements Borgia au Vatican ne découvre rien dans ces légendes et ces allégories qui ait le moindre rapport avec les chroniques de cette terrible famille.

Si Pinturrichio a peint pour Alexandre VI, sans aucun reflet du temps, où cherchera-t on l'écho des vociférations de Savonarole? Les nudités sont très rares dans la peinture italienne, les obscénités introuvables? Une lunetté au Palais du T. !

Cellini, le plus grand hâbleur de son temps, devient pour Taine le type de l'artiste. Il croit tout du ciseleur, même sa prétention d'avoir tué le connétable de Bourbon. Cependant ce grand rageur fut très sage, pendant son séjour en France.

A lire la vie des artistes italiens, on s'aperçoit qu'il n'y eut qu'un Cellini. Le coup de poing de Torrigiani qui cassa le nez de Michel-Ange est célèbre : il s'explique par le caractère de Buonaroti qui, rencontrant Léonard lui-même, se manifeste, désobligeant et agressif.

L'histoire des petites républiques forme un enchevêtrement de drames sinistres pleins de férocité : le crime s'étale partout et on le juge comme une œuvre d'art ; on décide s'il est bien ou mal réussi. Le sens moral manque en Italie comme l'eau manque en Arabie, totalement. On viole, on empoisonne, on assassine, à plaisir.

En accumulant les anecdotes on ferait un tableau d'enfer : voilà la vie ! Regardez l'art de Giotto à Gozzolli, de Sienne à Pérousse, il est doux, il est pur, il est mystique, il ne reflète rien des mœurs.

Léon X fait représenter devant lui *la Calandre* ; il a pour bouffon un moine goinffre qui avale un pigeon d'une bouchée ; il chasse, il fait berner un

capucin dont la comédie est mauvaise, de façon à ce qu'il reçoive un grand coup de ventre sur le plancher de la scène. Parcourez les chambres : voici *Saint Léon arrêtant Attila*, *Léon IV éteignant l'incendie du bourg* avec un signe de croix. Les personnages sont aussi beaux, aussi nobles qu'il convient. L'art italien ne représente jamais que l'idéalité des sujets, et chacune de ses œuvres donne un démenti aux chroniques.

« *Il reste à savoir pourquoi ce grand talent pittoresque a pris pour principal sujet le corps humain.* » *L'Ecole d'Athènes* et de la *Cène* de Milan sont drapées : Michel-Ange seul affectionne le nu. Il faudrait dire que ce grand talent a pris pour sujet la personnalité humaine.

« *Il ne passait à peine un jour que quelqu'un ne fût tué à Rome.* » Il en est de même aujourd'hui. Mais on chercherait vainement dans la pinacothèque romaine un seul tableau reflétant les faits divers.

Ni Vasari, ni Salviati au Palais-Vieux, ni les Zuccari dans l'histoire domestique des Farnèse au château Caprarola, n'expriment l'époque historique. Ces décadents correspondraient à une période troublée, tandis que, aux pires moments, l'artiste semble œuvrer loin du bruit des armées et dans

l'ignorance totale de ce qui se passe, sur la grande place.

En vain vous chercherez à illustrer le Journal de Burkhardt et Machiavel. La fresque et le tableau de Cimabué à Raphaël, restent étrangers aux révolutions et aux attentats féodaux, comme si l'art italien avait œuvré dans un moutier. A un moment, la mythologie se mêle au mysticisme, mais pour présenter des images pacifiques et voluptueuses. La Sixtine, monument de colère, exhale une humeur de Titan ; mais l'individualisme ici s'enveloppe de symboles religieux et le spectateur attribue au chrétien les accents indignés du citoyen.

Comment un chartier, un archiviste a-t-il négligé la chronologie des œuvres, au point de se tromper sur des siècles; comment l'observateur de *Thomas Graindorge* ne saisit-il pas les caractéristiques de l'œuvre d'art ? Cette négligence d'une part et cet aveuglement de l'autre viennent peut-être d'une fanatique volonté de positiviste et servent d'hommages à Auguste Comte.

Quelle que soit la valeur de la signature, elle ne sauve pas une proposition comme celle-ci : « *L'imagination de l'Italie classique est analogue à celle des anciens Grecs et des anciens*

Romains. » On l'excuserait au XVII[e] siècle chez Fénelon ; de nos jours, elle scandalise.

Le quattrocento est le grand siècle italien et Taine ne l'a pas su, lui qui a pris une copie d'après Sasso Ferrato pour un Titien et qui parle d'une Lucrèce Borgia par Véronèse.

« *Si le grand art et son milieu sont contemporains, ce n'est pas qu'un hasard les assemble, c'est que le second ébauche, développe, mûrit, guide et dissout avec soi le premier, à travers les accidents du grand pêle-mêle humain et les jets imprévus de l'originalité personnelle. Le milieu apporte ou emporte l'art à sa suite.* » Voyons : Fra Angelico est mort en 1455, année où il achevait la chapelle de Nicolas V, au Vatican : Masaccio peignait l'Eve du péché originel, la première nudité féminine, vers 1420, et mourut en 1428. Signorelli, le précurseur de Michel-Ange, termina la voûte d'Orviéto commencée par Fra Giovanni, en 1499, l'année où Léonard quittait Milan.

Prenons l'année 1455, Masaccio est mort depuis un quart de siècle, Léonard a trois ans et Signorelli quatorze. Le mysticisme du dominicain survit au naturalisme et touche au nouveau mysticisme de Léonard. L'un résume le moyen-âge et l'autre

contient la synthèse du moderne et son caractère de complexité inexprimable. Le plus ingénu et le plus conscient, le pur fol et le Faust de l'art se succèdent si exactement, que de la chapelle de Nicolas V à l'ange du *Baptême* par Verrochio, il y a seulement quinze années !

Cherchez, entre ces deux dates, ce *milieu pantocrate* qui apporte ou emporte l'art, comme un génie fantastique, vous ne le trouverez pas.

« La philosophie de l'art en Italie » ne traite ni de l'architecture ni de la sculpture, si ce n'est en passant et dans la mesure où un lettré connaît quelques noms, comme Donatello ou Bernin. Quant « *à la longue lutte de l'esprit chrétien et de l'esprit païen* », cela réédite l'opinion de sacristie qui appelle païen tout ce qui n'est pas chrétien, comme M. Jourdain dit prose ce qui n'est pas vers.

Considérons « la Saint-Anne de Léonard : le mystère remplit ce cadre qui ne contredit pas à un retable ; l'expression revêt un caractère esotérique ; la foi a pris des traits plus catholiques, c'est-à-dire universels.

L'humanisme est ce mode de pensée, indépendant du lieu, du temps et de la race, qui cherche aussi vivement à percer l'horizon qu'à fouiller la

crypte du passé et qui découvre les identités et les radicaux sous la diversité des images et des terminaisons. L'humanisme fait sa prière en face d'un beau corps et honore le Créateur pour la clarté du soleil ; l'humanisme, c'est le cœur de Saint François devenu le cerveau de Léonard, percevant, au lieu des rapports d'attraction, les relations d'harmonie.

Rapprochez le *Bacchus* et le *Saint-Jean*, ou demandez à Eleusis la vraie physionomie de Dionysos. Vous verrez que les catégories correspondent à des tempéraments de peuple et d'époque et non à la vérité. L'humanisme affranchit l'idéal non du dogme, mais de la discipline. Saint François, n'étant pas même diacre, reçut la profession de celle qui fut sainte Claire. Ainsi l'humanisme s'affranchit de la formule ecclésiastique.

L'Eglise, accroupie sur le trésor de vérité, répond à l'interrogation : « Je possède et je dors. » Elle ne ment point ; elle est la vérité immobile ; mais la vague de vie, obéissant à sa propre loi, découvre aussi des trésors. A la Renaissance, l'artiste, plus mystique en son art que le prêtre en son ministère et le lettré, avide de connaissances, dépassèrent la culture des égregores ; et l'hégémonie sacerdotale s'éteignit.

Lorsque Sigismond Malatesta rapporte de Morée les cendres de Gémiste Pléthon, le révélateur de Platon, lorsqu'il prépare des tombeaux magnifiques à ses pensionnaires et honore la culture comme d'autres la sainteté, lorsqu'il élève le *Tempio Malatesta*, il ne fait pas œuvre païenne. L'homme qui met dans son blason l'éléphant et la rose n'est ni épicurien ni positiviste : il appartient à un mysticisme spécial. Pour lui existent des choses et des hommes sacrés, mais ces choses et ces hommes sont autres que ceux de la vénération générale. Cet excommunié, que la bulle de 1461 appelle « prince des traîtres, ennemi des Dieux et des hommes », pratique une religion ardente : l'humanisme. Elle ne le gêne point pour assassiner sa femme, violer la dame qu'il rencontre et la tuer même si elle résiste, Sigismond est un criminel, mais il croit à Platon, non aux dieux d'Athènes qui ne lui représentent que des formes propres à exprimer son rêve de beauté.

« *Des mœurs analogues (à celles de la Renaissance) avaient produit un art analogue dans les nobles gymnases de l'ancienne Grèce. Des mœurs analogues, mais dans leur genre un peu moins perfides, vont produire en Espagne, en Flandre et même en France, un art analogue.* »

L'analogie des mœurs florentines avec les athéniennes, les espagnoles, les flamandes et les françaises est une assertion qui compte sur la paresse intellectuelle du lecteur et son manque de coup d'œil panoramique.

Une phrase affirme et une dissertation seule pourrait répondre. Sans faire le tableau d'Athènes, de Florence, de Madrid, de Bruges et de Paris, quelles sont les analogies entre les *Métopes*, la *Sixtine*, la *Reddition de Breda*, la *Descente de Croix*, d'Anvers et Poussin ?

Pendant trois ans, Taine exposa l'histoire de l'art en Italie, sans la savoir chronologiquement, sans la comprendre esthétiquement. Puis il passa aux Pays-Bas, continuant à étudier la *plante humaine (sic)*.

Ouvrons l'*Idéal dans l'art*. Aussi bien, nous sommes en quête de théories et de définitions. « Idéal qui est conforme à l'idée, qui est elle-même une représentation d'un objet dans l'esprit. »

Il serait mieux de dire :

L'Idéal est la qualification suprême d'un objet dans l'esprit : esthétiquement, l'idéal est le point le plus synthétique d'une forme.

Il n'est pas vrai que l'œuvre d'art ait pour but de manifester quelques caractères essentiels ou

saillants plus complètement et plus clairement que ne le font les objets réels. Cette définition ne convient qu'à la caricature. Le but de l'art est d'agir sur la sensibilité et de l'ébranler dans un sens de noblesse, de réaliser spirituellement le désir de la perfection par une image ; la recherche du caractère ne vient que comme méthode.

L'idéal ne fait pas un concours de synthèse et de clarté avec le réel : il emploie les formes vivantes pour l'expression de l'âme ou de l'esprit. Il n'y a qu'un caractère pour l'artiste, la perfection.

Notre esthète rapproche le *Repas d'Emmaüs* du *Festin* de Véronèse, d'après le titre. Véronèse a peint un banquet vénitien, le Christ n'y est que pour prétexte.

Le titre d'un tableau ne signifie rien : son caractère seul le nomme. Celui qui étiquettera la *Joconde* « portrait d'une dame florentine » classera ce chef-d'œuvre à côté des femmes de Rembrandt et de Rubens, qui ne sont que femmes.

Taine a deux manies : la démonstration de muséum et l'analogie littéraire. Il a rêvé d'un herbier de l'art, d'une classification scientifique, et sa critique ne se dégage jamais de la littérature, ni sa littérature de ses catégories d'historien. Racine est sa victime sempiternelle, il ne se lasse

pas de chercher Versailles dans *Iphigénie*, dans *Phèdre*, dans *Andromaque*. La perruque de Louis XIV projette une ombre sur son papier. Sans cesse la chose lue s'interpose entre lui et la chose vue. En face d'une statue, il songe à un texte, et devant un tableau à la chronique du temps; en un mot, il considère les maîtres comme de simples illustrateurs de l'histoire. On n'est pas plus de son métier.

M. Marcel Raymond en 1883 a écrit sur l'esthétique de Taine, il a montré la faiblesse de ce procédé qui décrit le paysage, la façon de manger de l'habitant pour caractériser ensuite l'œuvre d'art. On trouvera dans ce bon travail un choix de contradictions tellement étranges que le professeur de l'école des Beaux-Arts y apparaît un véritable étourdi.

« *Le classique ne sait pas voir : il s'occupe de proportionner et d'ordonner. Il a ses règles en poche et les sort à tout propos, il ne remonte pas à la source du beau, du premier coup, comme les vrais artistes.* » Ceci est indigne d'un métaphysicien. Voir, c'est proportionner et ordonner, et quant à la source du beau, il faudrait la situer? En tout cas, on n'y remonte qu'en proportionnant et ordonnant.

« Par delà la nature ordinaire, Rubens avait la clef d'une nature cent mille fois plus riche.»

La richesse de la nature, c'est ici la qualité de la viande rouge, lourde, abondante. Le peintre d'Anvers est le peintre du style jésuite, en pâte grasse, qui arriva à Rome au moment de la lutte entre l'école de Caravage et celle des Carrache. Il prend à la première le parti pris dramatique et à la seconde l'ordonnance traditionnelle. Artiste d'imitation et peintre de tempérament, il a laissé treize cents tableaux et, comme disent les Belges, « vigoureux comme Michel-Ange, il l'éclipsa par sa verve...! ». Mais il n'y a que les Belges, pour le dire.

La race n'empêche pas les primitifs de se ressembler, comme aussi les maîtres et les décadents.

Rapprochez Sienne et Cologne ; voyez si les *quatre tempéramments* d'Albert Dürer ne s'apparent pas aux figures de Fra Bartolomeo et si la *Résurrection de Lazare* ne fait pas penser à une esquisse de Tintoret ; comparez d'autre part Diétrich, Van der Verff et Sasso Ferrato. Le sol n'est pas davantage un générateur d'art. Une promenade sur le grand canal nous fait voir depuis le cintre roman jusqu'à l'architrave palladienne,

comme Paris nous montre, non loin de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle, le Panthéon et le Val-de-Grâce. De tous les arts cependant l'architecture seule subit l'influence du milieu matériel, tant pour le choix des formes que pour l'emploi des matériaux.

L'heure historique ne concorde jamais avec l'heure esthétique. Seul à son époque Rembrandt peignait des tableaux bibliques en Hollande.

Race, sol, moment, se fondent en un quatrième facteur, le milieu.

« *De Barnevelt aux Witt, de Taciturne à Guillaume III une suite d'hommes supérieurs conduisent les affaires et la guerre* » et l'art peint des ivrognes, des servantes, des bourgeoises et même des dessertes et des natures mortes. Puget, Poussin, Claude, Philippe de Champagne, Lebrun, Lesueur, sont contemporains, concitoyens !

Le même milieu n'a-t-il pas vu simultanément Ingres, Delacroix, Millet, Marilhat, Corot, Pradier et Carpeaux, Gavarni, Daumier?

L'esthétique de Taine est tellement fausse que l'homme qui en a le plus profité, Emile Zola, la répudie à moitié. « La théorie est trop simple, les interprétations sont trop diverses; cet artiste a

obéi aux idées de son temps; cet autre a réagi; cet autre représente le passé qui s'en va; cet autre annonce l'avenir qui vient. »

En commençant ces considérations, j'évoquais le temps où l'intransigence théocratique entrait dans le laboratoire du savant et opposait à des expériences des versets bibliques mal traduits et les promulgait, avec l'aide du bras séculier.

Aujourd'hui, l'Université ne dispose pas de ce bras, seule différence après tant d'années révolues. Hippolyte Taine, grand inquisiteur du positivisme, est entré dans l'atelier et a opposé au témoignage des chefs-d'œuvre le déterminisme scientifique. Par une bizarre vengeance d'Apollon, cet historien a subitement ignoré l'histoire, dès l'instant où il a voulu en tirer des arguments contre la spiritualité de l'art. Sa mésaventure, punition du sectarisme, a causé de grands dommages à l'école française et il faudra un demi-siècle avant que les erreurs de Taine cessent d'égarer les jeunes artistes. Il fut, sans le voir, le naufrageur de l'art latin, il alluma une lueur sur des abîmes où deux générations se sont perdues, efforts et œuvres. Eloignons-nous de ces feux trompeurs et mettons le cap sur un havre, qui soit vraiment de grâce.

II

L'ESTHÉTIQUE IDÉALISTE

Une réfutation n'est complète, que si on formule une autre doctrine : il ne suffit pas de signaler les erreurs d'autrui, il faut trouver la vérité qu'il n'a pas connue et l'énoncer de façon, à remplacer complètement le système ruiné.

Je laisse aux esprits d'envergure démesurée la prétention d'imposer un même déterminisme à la *Neuvième Symphonie*, aux romans de Balzac, aux métopes du Parthénon, aux dessins de Léonard et aux cathédrales. Je ne m'occupe ici que de ce qui se voit, exactement des arts de l'œil, et encore demanderai-je à ne pas traiter de l'architecture, comme trop sublime et désormais impossible à ressusciter. Aussi bien, il n'y a plus d'architectes : le peintre et le sculpteur seuls seront en jeu ; je ne traiterai

donc que des formes et de la langue qui leur est propre, le dessin et la couleur.

Le dessin fut la première écriture ; avant le hiéroglyphe conventionnel et algébrique, on dessina l'objet. Ici comme en toute activité humaine la nécessité apparaît, c'est la première muse et l'œuvre initiale s'inspira du besoin.

L'homme primitif, au retour d'une chasse où il avait rencontré un animal inconnu, en traça la silhouette sur le roc, avec un éclat de pierre, pour l'étonnement de son foyer. Ce fut le premier croquis. Le jour où il préféra un pot à un autre, sans regarder à sa commodité, pour la satisfaction des yeux, la sensation esthétique commença. Peut-être l'avait-il déjà trouvée, mais confuse et mêlée, dans la grâce féminine, lorsque, l'instinct satisfait, il avait regardé le sein ou la hanche de sa compagne. A mesure qu'il évolua, il devint de plus en plus sensible à ce caractère mystérieux et d'apparence insaisissable qui lui donnait du plaisir. Il rechercha ce plaisir. Si la première notion de beauté lui vint de la comparaison et du choix entre deux femmes, il apprit bientôt à comparer aussi les autres hommes et à se comparer à eux. Ses épouses du reste, pour se faire bien venir, avaient naturellement découvert les élé-

ments décoratifs : le collier de pierres brillantes, le chapeau de fleurs, la plume dans les cheveux. Son plaisir sexuel s'en augmenta. Ces inventions de la coquetterie flattaient son désir et le réveillaient par des effets de variété. Les parfums entrèrent dans la case; et, avec eux, la rêverie où le regard interroge les objets et les considère spéculativement, pour les considérer.

Maintenant, les traditions vont nous dire que la fille du potier Dibutade, en disant adieu à son amant, aperçut l'ombre portée sur le mur et en traça le contour. Dans ce profil, Dibutade modela un relief.

Si nous rassemblons ces circonstances qui n'ont aucune rigueur et sont simplement évocatives, nous les résumerons ainsi: *L'homme possède la faculté de sentir, par la contemplation, les qualités immatérielles des objets.*

J'en demande pardon à l'Université actuelle, la qualité qui fait un chef-d'œuvre d'un pot, matériellement semblable à un autre, cette inflexion de ligne, cette ineffable modulation de galbe que nulle règle n'exprime et qui n'existe en somme que par le divin hasard de l'inspiration, est immatérielle comme l'âme qui la perçoit.

La contemplation des qualités immatérielles

produit un plaisir singulier qui peut aller jusqu'à l'enthousiasme et se manifester par la divagation ou les larmes, comme la volupté amoureuse.

Le sentiment esthétique est une des manifestations de la sensibilité humaine ; et les arts ne sont que des modes pour la satisfaire.

L'animalier, Potter ou Troyon, qui peint une vache est très au-dessous du chasseur primitif qui révéla à ses compagnons l'auroch. Le sauvage apportait de l'inconnu et Potter, de la banalité ; Potter est un dégénéré.

Je supplie que l'on tolère ces termes forts. Il s'agit de la dignité humaine ; les animaliers et leurs amateurs comptent pour peu de chose.

Le sentiment esthétique a découvert un reflet d'absolu, une perfection dans un vase d'argile ou au cou de la femme ; l'étincelle révélatrice de la beauté est partie de l'objet. L'eau, le vent, la lumière, par leur action sur sa sensibilité, ont littéralement orchestré les balbutiements de l'impression d'art. Ces murmures de la forêt qui éveillent l'âme de Siegfried sont les voix cosmiques enseignant à l'homme le prodigieux mystère de sa conscience.

Quelques-uns, plus sensibles que les autres à ce

caractère de beauté fortuitement découvert, se consacrèrent à sa recherche et à sa réalisation.

Si la première création, selon l'archéologie, fut le vase et la seconde l'ornementation personnelle, la bijouterie appliquée à la parure comme aux armes ; l'art véritable ne commença qu'au jour de civilisation où l'on chercha l'expression de l'invisible, et plus exactement à l'heure où l'homme forma ses dieux, pour les rendre présents et effectivement protecteurs.

L'humanité, ne l'oublions pas, ne lit d'une façon générale que depuis quatre siècles et elle pense depuis sept mille ans. Tout ce qui fut dit au grand nombre, pendant si longtemps, fut dit par la forme. Les arts tiennent donc, pour la masse, la place des lettres. Il y eut un alphabet morphologique, avant tout phonétisme. Le rébus se trouve au début de chaque écriture et le blason au fronton de chaque temple.

Catéchistique ou exhortatif, l'art qui donna aux images divines une demeure ornée devint le commentaire des transcendantales pensées, relations de l'homme avec l'Absolu, transitions du temps avec l'éternité. L'allégorie théologique occupa le pinceau et le ciseau jusqu'au jour où le rite royal se mêla aux sacrés. Le despote entra dans la figu-

ration comme vicaire du ciel. Bientôt les monarques usurpèrent sur les dieux et leurs images s'élevèrent isolément, mais les attributs restèrent religieux.

Le passage de l'art sacerdotal et royal à la libre production des Grecs et des Latins exigerait une multitude de points de vue historiques. Je n'ai voulu en établir que trois : l'homme est un être esthétique, par essence ; la beauté lui est révélée par une volupté spéciale ; et le but de l'art est, a été et sera, de rendre visible et virtuelle l'âme des formes qui est leur harmonie.

Oui, la beauté est l'âme des formes et cette définition me paraît applicable aux arts optiques, et préférable aux formules où la vie s'impose comme résultat.

Comme l'âme, invisible en soi, et que l'expression du visage et le mouvement seuls manifestent, la beauté, invisible ou imprécise dans la nature, s'anime et rayonne dans l'œuvre.

Qu'est-ce que l'âme ? sinon l'ensemble phénoménal de la haute sensibilité, du raisonnement, de la volonté. Par conséquent, la forme parfaite résultera d'un dessin expressif, par une confluence d'imagination et de logique.

La forme pure (celle des méto pes du Parthénon

et celle de Raphaël), typique ou synthétique, ou sérielle, correspond au raisonnement. La forme pathétique (de Michel-Ange) subordonne le type organique à l'extériorisation sentimentale. La forme subtile ou individualisée (Léonard) abandonne tout à fait le plan sériel et la forme passionnelle, pour créer un type mental, c'est-à-dire abstrait. On est forcé de faire des catégories d'après le caractère dominant, sans prétendre le trouver à l'état isolé.

La beauté se cristallise donc sommairement, en harmonie, intensité et subtilité.

L'harmonie résulte de la parfaite subordination des parties ; l'intensité, de l'exaltation d'une qualité, et la subtilité, de la multiplicité des rapports exprimés.

L'*Ecole d'Athènes* et la *Cène* de Milan sont toutes deux harmonieuses, et Rembrandt est intense comme Michel-Ange. Dans la *Ronde de Nuit*, la clarté du miracle rayonne sur des gardes nationaux et la cuisine des anges de Murillo a lieu dans une atmosphère banale.

A Assise, comme à Bruges et à Cologne, on voit de belles âmes à travers des corps imparfaits, les Bolonais nous montreront de beaux corps sans âme. On ne saurait classer les artistes par leur titre

de beauté, pour jouer un peu vulgairement sur le mot, dans son sens de valeur métallique.

La *Vision d'Ezéchiel*, ce tableautin, l'emporte pour le style sur la fresque de Mignard au Val-de-Grâce, comme la *Mélancolie* de Dürer dépasse toute œuvre allemande. Il suffirait d'une sanguine de Léonard pour balancer la gloire des Chambres. Pourquoi ? Parce que chacune de ses œuvres réunit un nombre indéfini de rapports sur trois portées simultanées : plastique, pathétique et spiritualité.

Ces trois portées correspondent à la triple existence de l'homme. Tantôt la mélodie s'inscrit sur la ligne sérielle (Raphaël), tantôt sur la pathétique (Rembrandt), plus rarement sur l'intellective (Léonard). Mais toujours les hautes et les basses s'accompagnent, se lisent aisément et qualifient le concept ou mieux le colorent. Si une figure passe par trois états : typique, expressif et symbolique, l'expression elle-même devra résulter du mouvement circonstanciel et du mouvement individualisé.

Prométhée au Caucase est un patient, il revêt donc les traits généraux d'un supplicié ; mais son supplice punit un acte à la fois si téméraire et si généreux, que les accents de douleur organique

doivent se subordonner à la douleur intérieure ; enfin, cette douleur agissant sur une conscience plus qu'humaine, il faut qu'elle manifeste le dieu rebelle aux dieux, le démon sauveur des hommes.

De même, l'état symbolique d'une figure correspond au symbole type, au symbole affectif, au symbole abstrait. Ce qui constitue l'œuvre d'art, c'est un caractère d'universalité permanente, non individualiste, qui la rend sensible pour d'autres temps, d'autres lieux, d'autres hommes que le temps, le lieu et le contemporain de l'artiste.

L'œuvre est d'autant plus belle qu'elle se différencie des œuvres du même artiste, des autres artistes eux-mêmes et de leur civilisation. C'est le cas de la Cène, des Chambres et de la Sixtine.

Le sentiment de la curiosité historique qui nous amuse aux *Noces d'Anne de Joyeuse* n'emprunte rien à l'idée de beauté, non plus que les trémoussements de la *Kermesse*. Ni les particularités locales et momentanées de la civilisation, ni les traits animaux et collectifs de l'humanité ne permettent la beauté. Pour comprendre une œuvre esthétiquement, il faut oublier la vie de l'artiste et du temps. Si Léonard avait voulu nous renseigner sur Louis Le More, et Raphaël sur la cour de Léon X, ils auraient peint autrement. Ces

maîtres n'étaient pas des chroniqueurs et ne se proposaient nullement de fournir des documents aux historiens ; ils *voyaient* un monde idéal qui n'a jamais existé que dans leur esprit et ils ont peint leurs visions. L'artiste n'appartient à son temps que par la nature de ses visions qui participent non de la pensée générale, mais de cette minorité intellectuelle qui est toujours l'élite. Raphaël a fait son chef-d'œuvre avec l'*Ecole d'Athènes*, parce que l'humanisme a été le véritable mysticisme de la Renaissance. Rembrandt est seul, en son pays, à peindre d'après la Bible et dans un sentiment catholique.

Près de nous, les grands penseurs, Ballanche, Lacuria, Eliphas Lévy, les grands écrivains d'Aurevilly, Villiers, Hello, le poète Verlaine, comme le musicien Franck, ne représentent que le petit nombre.

Quoique je répugne, l'ayant blâmé, à mêler la littérature à la critique d'art, l'immense suite de poèmes chrétiens qui commence avec les troubadours pour s'épanouir dans la *Divine Comédie* forme un fleuve d'hérésie et d'anticléricalisme, malgré la foi du temps. C'est encore la minorité, c'est-à-dire l'élite des croyants, qui donne une forme si sublime à l'aspiration générale.

Comparez les grands artistes aux grands princes, Sforza à Léonard, Raphaël à Jules II et à Léon X. Voyez, de Signorelli à Fra Bartolomeo, quelle admirable moralité ; elle résulte de la supériorité des fonctions. Ce sont des créateurs, pénétrés de la dignité de l'art. Quelques sculpteurs de second ordre avaient le couteau en main, en même temps que le ciseau. Soit, mais M. Falguière, dans le jugement des concours, empoignait ses collègues contradicteurs d'une façon plus que brutale ; dira-t-on pour cela que le pugilat était d'usage parmi les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts ? Dira-t-on que les peintres du XIXe siècle étaient ridicules, parce que Meissonnier fit répandre des sacs de farine dans son jardin pour peindre la neige de la retraite de Russie ? Rien n'est plus contradictoire aux faits caractéristiques que ces anecdotes : autant vaudrait constituer les anomalies en clés de séries.

Pour comprendre une œuvre ou un artiste, il faut pénétrer son caractère individuel, ce qui le marque, le sépare, de l'esprit et des mœurs du temps.

L'*Embarquement de Cythère*, cette féerie sentimentale délicieusement théâtrale, ne reflète pas la polissonnerie d'alors. Quel contraste entre la mimique éperdue, les mains ouvertes du Poussin

et le geste mesuré de Versailles ! Quel autre contraste entre ces compositions antiques, d'une ligne générale si sonore, et les déplorables groupes de Van der Meulen ! Le miracle de la Sainte Epine, comme les *Pensées* de Pascal, s'isolent dans la période Louis Quatorzième.

Le grand artiste est un dissident, en face de l'esprit public, soit qu'il le devance comme précurseur, soit qu'il le repousse,en qualité de tenant du passé. Aux périodes de formation, il joue toujours le rôle d'avant garde et dans la décadence il se rejette en arrière, pour ressaisir le fil de le tradition.

Ceux qui suivent le courant sont des natures moyennes et partant d'une signification seulement historique et documentaire. Or le document, qui prend sa valeur d'une date et d'un lieu, est la négation absolue du Beau.

Qu'on y fasse attention : le caractère historique et documentaire, depuis quarante années, appartient à la photographie, avec une supériorité indéniable. Cette industrie a paru au moment même où l'informe et l'incolore généralisés rendaicnt impossible la peinture, d'après les contemporains.

Le chef-d'œuvre-plante, c'est-à-dire la botanique appliquée à l'art, aurait passé inaperçue ou

aurait été dédaignée, dans une revue de jeunes et sous un nom sans éclat. En France, le lieu où l'on parle constitue le principe d'autorité : ce qui est dit officiellement, aux frais du contribuable, se revêt d'un prestige administratif écrasant. Si à la patènte de la chaire, on ajoute le grade du proférateur, l'opinion paresseuse et bourgeoise s'incline. Une doctrine ainsi promulguée est comme une mesure d'ordre, et le sentiment civique l'enregistre pour qu'il y ait une doctrine, au sens où l'on veut une police.

Dans le langage des dîners d'augures, dans celui curieusement noté par les Goncourt où le vin mousse en paradoxe, où l'idée s'écrase en grotesque, on peut dire que le monument naît du sol ; il y plonge ses fondements comme des racines ; sa matière dépend des carrières les plus voisines, et les grands architectes, même les petits, adaptent leur édifice au site dont il sera l'unique et colossal personnage. En outre, l'architecture est l'art collectif ; un génie fait le plan, mais l'âme de la pierre ne peut être que l'âme d'une foule.

L'édifice immuable fait corps avec le sol : la statue et le tableau passent de l'atelier aux lieux les plus divers ; et nos musées sont nés de ce déplacement.

Dès lors, l'œuvre d'art devrait perdre à cette transplantation, d'une cimaise à l'autre et d'une salle ensoleillée à une autre embrumée. Il n'en est rien : au British Muséum comme à Athènes, comme à la Glyptotèque de Munich, les marbres grecs conservent leur signification. Si l'on réfléchit à la brève et fausse notion de l'antiquité, qui est celle de la plupart, à l'ignorance générale, où sont même les lettrés, du *quattrocento* ; à la routine de ceux même que la dévotion prépare à sentir les fresques d'Assise, on conclut à restreindre tellement le public des chef-d'œuvre qu'il ne reste plus que les conservateurs pour les comprendre, et encore selon leur département.

En vérité, l'art crée incessamment son propre milieu, sur champ d'or ou d'azur, sur fond de paysage ou d'architecture, ou même sur fond sombre ou neutre ; il occupe un plan déterminé par le style, un plan surélevé au-dessus de la réalité humaine et de l'exactitude historique.

Le personnage d'art diffère du vivant, comme l'acteur en scène diffère de l'homme privé. Le cadre ou le socle sépare ce monde, de la fiction, comme une rampe.

« *Il est bien clair qu'une statue a pour objet d'imiter de tout près un homme vraiment*

vivant », dit Taine. Cela n'est pas si clair. La vie n'est pas la caractéristique de la statuaire ; il faut une autre épithète. Prendra-t-on pour type les *Lutteurs* de la Tribune ou le *Laocoon* ou le *Taureau Farnèse ?* Une statue a pour objet d'héroïser l'homme vivant, c'est-à-dire de le faire passer du réel dans l'abstrait, par synthèse, pathétique ou subtilité.

Ce qui constitue la beauté d'une statue est exactement l'écart entre l'œuvre et le modèle ; et cet écart consiste d'abord entre l'homme général ou sériel et l'individu ; ensuite entre l'homme sériel et le personnage représenté ; enfin, entre le personnage et l'idée majeure qu'il symbolise. Supposons qu'il s'agisse d'une statue de Prométhée, sa forme sera belle, animalement; de plus, elle sera un peu colossale, puisque c'est un démon, un être intermédiaire entre l'éphémère et l'olympien ; enfin, il faudra qu'elle réponde à l'audace qui ravit le feu, à la charité qui le donna, et surtout à la volonté que ne put épuiser le supplice du Caucase.

Supposons encore Œdipe allant au sphinx : il est jeune, fort et fils de roi ; mais son irascibilité le rend sanguin ou bilieux, et le plastique d'Achille ne lui conviendrait pas ; enfin, sa prouesse étant

d'un ordre moral et intellectuel, il serait mal rendu par la musculature d'un Thésée aux travaux de lutteur ou d'Hercule.

L'imitation de tout près ne nous donnerait dans le premier cas qu'un Titan et non le Titan, et dans le second qu'un citoyen de Thèbes au lieu de son sauveur et légitime roi.

Ce que Taine appelle « *imitation des rapports et dépendances mutuelles des parties* » est ce travail du retour au type ou beau sériel, qui ne constitue que le premier acte de l'artiste.

Du beau corps, il doit faire le corps d'un tel et enfin un tel, comme symbole.

Prométhée sera d'abord homme, puis démon, enfin porteur de feu. Œdipe passera par trois états, fils de roi, héros et devin. Ainsi les maîtres ont procédé, ainsi les élèves devraient procéder.

La théorie du personnage dominant présente cet inconvénient d'unifier à outrance l'aspiration d'une époque et d'évoquer une image fausse, parce qu'il faut choisir entre plusieurs équivalentes. Ainsi ont fait des frontispices et non de la vraie synthèse. Un jeune homme nu pour la Grèce, un moine et un chevalier pour le Moyen Age, me satisfont peu.

Le personnage d'une civilisation, ce n'est jamais



que son Dieu ou ses dieux. Autour de cette idée se groupent toutes les excellences.

Le Jupiter Olympien passait pour le chef-d'œuvre de Phidias, avec sa Pallas Athéné. La Madone ne paraît-elle pas le personnage dominant du Moyen-Age au lieu du moine et du chevalier, ses servants ? Il serait assez difficile de former une histoire de l'art avec des moines ou des chevaliers, tandis que la Vierge donnerait la succession morale, de Giotto jusqu'à Sasso Ferrato. Les vierges du Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange sont aussi significatives que celles des primitifs. Ici, l'état général de la croyance se manifeste et la *Vierge à l'Hostie* et celle du *Vœu de Louis XIII*, si froidement vierges et si lointainement belles, expriment l'époque des chiens dormants et de l'indifférence en matière de religion. Hébert a dû chercher sa vision dans l'archaïsme, comme Flandrin. Le cœur ne bat plus pour Notre-Dame, l'esprit la conçoit, à travers les documents, comme une figure de l'Inde ou de la Kaldée.

Vraiment, pour quel contemporain, Faust est-il le personnage dominant ? Il n'y a plus de mystère, disent les professeurs, et cela est horriblement vrai, il n'y a plus de mystère pour une génération qui, comme Klingsor, a tari la souffrance par la

négation de la vie spirituelle et qui s'est débarrassé du trouble métaphysique, à la façon d'Origène. En d'immortels accents, Musset a exprimé cette formidable loi de notre nature, que la Grèce symbolisait, en adossant la douleur de Déméter à l'ivresse de Dionysos. Ce que Taine prend pour une crise morale qui pendant le Moyen-Age aurait *détraqué* l'esprit humain, c'est la faculté presque divine de communier avec la douleur humaine et de la consoler, en l'immortalisant.

A qui fera-t-on croire « que l'homme, animal supérieur, produit des philosophies et des poésies comme les vers à soie des cocons et les abeilles le miel ? »

La création d'art serait donc une faculté d'espèce ? Je ne dirais pas, comme platonicien, qu'il y a entre le génie et le commun la distance de Dieu à l'homme ; mais je sens du Vinci à moi un abîme et m'estime de pouvoir le mesurer.

On intéresse avec une climatologie des œuvres, on n'instruit pas. La loi esthétique se trouve dans l'homme même et non dans sa ville ou sa zone : car l'art sort de l'homme, c'est son Verbe.

Pour les matérialistes, la spiritualité s'arrête là où la beauté typique paraît; et la *Vierge à la chaise* semblera à Taine « une sultane sans pensée avec

un geste d'animal sauvage », et les apôtres du Vinci seront surtout « des italiens vigoureux. » Le *Voyage en Italie* abonde en notations semblables qui portent l'empreinte d'un systématisme aveugle et professoral.

Le savant voudrait fermer le monde intellectuel à tous ; en cette prétention, il succède au prêtre qui, jadis, imposait son jugement, au nom d'une grâce d'état. Nous ne croyons plus qu'à l'autorité individuelle, prouvée par des œuvres et l'impériosité positiviste nous fait rire, quand elle se déguise en corporation intransigeante. « *Pour que l'homme puisse goûter et produire la grande peinture, il faut qu'il soit cultivé.* » Autant dire que, pour éprouver l'amour, il faut de la lecture. Le phénomène esthétique appartient à la série des attractions.

Nous sommes charmés par une belle image comme nous le serions par une belle réalité; mais l'image, au lieu d'agir sur le plan concupiscible, actionne seulement notre conceptualisme ; et nous contemplons la beauté, parce qu'elle n'est pas tangible autrement.

La Beauté se révèle toujours par la volupté. Admirer, c'est jouir, j'entends admirer l'image et non le procédé, car, alors, ce serait juger, opération cérébrale différente.

Il faut une grande application pour voir comme pour entendre; et nul au premier aspect et au premier son ne jouit d'une fresque ou d'une symphonie. Mais la culture qui prépare un plaisir d'art se détache radicalement de l'enseignement universitaire, et Taine nous le prouve avec éclat. L'émotivité ne résulte pas de l'érudition. Mettez ensemble le *Paradis* d'Angelico, l'*Adoration de l'Agneau*, la *Vierge au Rosier* de Lochner et un Antonio del Rincon, et amenez devant ces œuvres, d'origine si diverse, quelqu'un qui ait seulement le sentiment religieux, il comprendra, sans savoir rien de Van Eyck, de l'Ecole de Cologne, de l'Italie, ni de l'Espagne.

Rapprochez des Vénus de Botticelli, celles de Raphaël, de Corrège, de Titien, même de Cranach et de Rubens : qui ne verra l'effort pour rendre la beauté féminine? Les bons commentaires sont ceux qui naissent de la contemplation et qu'on n'écrira jamais.

La compréhension du sujet est-elle utile?

Non plus que la connaissance du thème pour l'impression musicale. Nous tous, écrivains de métier, nous ne concevons rien sans formules et des phrases nous viennent à toute impression : des larmes et du vertige vaudraient mieux.

Comprendre, afin d'expliquer, afin de créer, à côté d'un texte, à propos d'un panneau, une page; cela n'a vraiment rien de commun avec l'obscur, mais profond émoi de l'enthousiasme.

L'essence de l'œuvre d'art n'est ni dans le sujet, ni dans la perfection technique ; car les décadents ont traité les grands sujets et Gérard Dow est peut-être meilleur peintre que Léonard au point de vue du métier ; l'essence de l'œuvre d'art est dans l'impression qu'elle produit. La casserole de Kalf, le citron de David de Heem, les imitations de velours, de dentelles au Campo Santo de Gênes s'adressent au criticisme. Il s'agit d'un pari, d'une gageure : le peintre et le sculpteur ont fait un tour de métier.

L'essence de l'œuvre d'art est dans le sentiment de volupté spirituelle qu'elle produit. Je relie hardiment l'esthétique à l'amour, dans son caractère myrionime qui descend du divin jusqu'au sexuel.

Prier avec les primitifs, jouir de la belle nudité ou de la pompe avec Titien, rêver, s'émouvoir, méditer, tout se résume en un phénomène de conscience.

Le chef d'œuvre nous révèle nous-même ! Taine a dit que chaque situation nouvelle produit un

nouvel état d'esprit et, par suite, un groupe d'œuvres nouvelles, c'est-à-dire que l'œuvre naît de l'état d'esprit qu'elle manifeste. Peut-être faudrait-il s'entendre sur la nouveauté d'une situation. L'Imprimerie, la Réforme, la Révolution ont créé une situation, mais le problème plastique reste le même, de Dürer à Ingres, l'expression de l'âme ne connaît pas d'autre loi en 1911 qu'en 1500.

L'œuvre d'art est produite par un état d'esprit permanent et universel qui défie les modalités de race et de zone.

La petite Kaldéenne du Louvre en plissé soleil, la plus ancienne Isis, comme la lorette de Gavrani expriment un sentiment sexuel.

La mosaïque de la *Bataille d'Arbelles* et la *Bataille de Constantin* n'impressionnent pas plus le savant que l'ignorant. Quels que soient les costumes, des cavaliers de Léonard ou des soldats surpris au bain de Michel-Ange disent à tous la même circonstance.

Quel est donc cet état d'esprit universel et permanent? L'état esthétique.

La Beauté est unique en ses caractères essentiels. La même recherche amène au même résultat.

Les chefs-d'œuvre ont entre eux un air de famille et cet air constitue la quintessence de l'art.

Avec la gamme, Palestrina a tout exprimé, comme Wagner. Avec la forme humaine, depuis le Sphinx placé au seuil du désert jusqu'au Saint-Jean, depuis la déesse de Thèbes jusqu'à la Madone, tout a été dit.

Le Christus Judex de Michel-Ange avec la barbe serait Zeus foudroyant, comme les personnages de la *Dispute du Saint-Sacrement* pourraient devenir grecs et ceux de l'*Ecole d'Athènes* chrétiens. Le Saint-Jean à mi-corps n'est-il pas un sphinx, avec des bras ?

Il faut classer les œuvres, comme les personnes, selon leur rayonnement. Une œuvre vaut au même titre qu'un individu. Il n'est pas au pouvoir de l'art, de nous intéresser à une image dont la réalité nous ennuierait. Les *Syndics* de Rembrandt nous assomment en peinture, parce qu'ils nous assommeraient en réalité. Ils sont des syndics, ils représentent des intérêts matériels. Le beau n'admet pas ces gens-là, dans son domaine. Tel banquier de la Renaissance a le visage d'un Apollon : au domaine des formes il est donc Apollon et non banquier. Le portrait de Dürer à Munich passerait pour un beau Christ. Ce n'est donc pas un portrait, malgré la ressemblance. Les intentions même pures ou sublimes, ne

comptent pas. Beaucoup voient des merveilles en esprit, mais ne peuvent les réaliser. Or, l'œuvre d'art, étant une réalité, doit être jugée en fait. M. Luc-Olivier Merson eut une idée géniale, il endormit la Madone entre les pattes du grand Sphinx et son tableau cependant n'est pas un chef-d'œuvre.

Je ne suis pas convaincu que le pathétique matériel ou physique soit canonique et qu'on puisse représenter les miséreux, les vieillards et les malades, si ce n'est dans le mariage de Saint-François, les prophéties et les scènes miraculeuses où cet accent douloureux sert à un thème essentiellement symbolique. Peindre un pouilleux pour le peindre est un acte de peintre ; et il y a un abîme entre un art et l'art, entre la peinture et la beauté.

Trop longtemps, on a laissé l'homme de métier insulter à la métaphysique, par une virtuosité insolente.

Celui qui ferait flotter du pollen autour d'un bouquet serait certes un habile ; mais la maîtrise appliquée au trompe-l'œil ou à toute imitation correspond, chez l'exécutant, comme chez l'appréciateur, à un véritable abrutissement. Nul, s'il n'est peintre ou sculpteur, ne doit accorder son

attention à la peinture et à la sculpture ; il la réservera toute pour la beauté exprimée, par n'importe quel procédé.

Qu'est-ce que Vénus? La plus belle femme. Et Apollon? Le plus bel homme. Au lieu de dire aux élèves des Beaux-Arts : « Faites une Vénus et un Apollon », dites-leur : « Faites la plus belle femme et le plus bel homme. »

Qu'est-ce que la Vierge? La plus belle âme de femme. Qu'est-ce que Jésus ? L'âme divine dans un corps humain.

Il est bien clair que la plus belle femme, Istar, Aphrodite, Freia, susceptible de modification, virginale pour Artémis, cérébrale pour Athénée, matronale pour Héra ; que le plus bel homme ne sera pas identique, sous les traits de Dionysos ou de Platon, d'Asclépios ou de Thésée ; que la Vierge-Mère peut être vue ou juvénile dans l'Annonciation ou douloureuse dans la Pieta et que le Jésus des *Noces de Cana* est un autre que celui qui chasse les vendeurs ou celui-là qui porte sa croix.

Mais il est certain aussi que Pythagore pourrait, moins le bonnet, prendre les traits de Léonard, et que l'Aristote et le Platon de Raphaël porteraient bien tout nom de penseur. Cette considération

susceptible d'un développement indéfini aboutit à cette formule :

Il y a des modes dans l'art qui correspondent à des catégories mentales ; ce sont les couleurs du prisme expressif. Ici, la tentation est vive de prendre un nombre sacré, le septenaire par exemple, et de donner l'analyse du spectre mimique ; mais il convient de renoncer aux énonciations, que l'époque déteste, quand on peut avoir raison sans attenter aux susceptibilités contemporaines.

On accordera bien qu'il y a un mode sacré, celui où la théodicée commande ; et on reconnaîtra dans la *Ronde de nuit*, qui est une ronde de jour, l'irréalité qui fait de la *Pièce aux cent florins*, de l'*Ange de Tobie*, des *Pèlerins d'Emmaüs*, des œuvres vraiment religieuses ; et on accordera également que ces œuvres sont plus hautes que les *Syndics* et que la *Leçon d'Anatomie*, parce qu'elles matérialisent un idéal suréminent.

L'esthétique étant, d'après son étymologie, une entreprise de sensibilité, recherche ce qu'une œuvre fait sentir, sans souci du moyen (technicité) ni du sujet (ancienne catégorie). Ainsi l'art s'adresse à tous et surtout aux illettrés, *aux purs sachant par compassion*, littéralement.

Cette doctrine dérange tellement les intérêts les

plus nombreux et les plus vifs, elle attaque tant de situations frauduleusement acquises et ruine tant de commerçants, qu'elle rencontrera une résistance de nature économique, et d'un caractère désespéré.

Pour écrire que l'art imite la nature, il faut n'avoir pas réfléchi que, dans l'œuvre, l'idéalité remplace la vie. L'exclamation : « C'est vivant ! » ne loue que le peintre ; l'*Innocent X* de Vélasquez, les *Juifs* de Rembrandt, les personnages d'Holbein sont vivants. De quelle vie ? Historique ou seulement matérielle ? Donnons vite le prix d'exécution à ces toiles destinées à une Académie, et allons voir le reflet de notre conscience dans des œuvres d'art qui nous parlent d'autre chose que de la couperose d'un pape ou de la bonhomie d'un bourgeois.

L'art nous doit un spasme transcendantal et, si le mot offusque, un baiser de mystère qui épanouisse notre sensibilité, accélère notre vie cérébrale et nous suscite de l'émotion et des idées.

Pour les uns, l'immoralité dans l'art se borne à la nudité ; les bras, les cuisses nues, c'est-à-dire le déshabillé, ne gênent point nos clercs, et, à Saint-Pierre de Rome, comme dans les églises des jésuites, le retroussé fleurit aux draperies des anges.

A vrai dire, l'œuvre qui fomente la concupiscence est basse ; mais combien rare dans les musées ! Les amateurs de photographies d'actrices ne s'arrêtent pas devant l'*Antiope* du Corrège : qui donc a éprouvé un désir, en face de la Milo ?

Pour les autres, la moralité dans l'art s'entend d'une volonté moralisatrice comme celle du peintre belge Wiertz ; l'œuvre alors, thèse pathétique, prend le caractère d'un sermon et tend positivement à inculquer au spectateur une vérité pratique et à modifier sa sensibilité dans un sens de charité. Des sensibleries de Greuze aux *Casseurs de Pierres* et au *Retour de la Conférence* par Courbet et aux mineurs de Constantin Meunier, on suit un dessein, vaguement prêcheur ou polémique.

Est-il besoin de protester contre l'œuvre qui sermonne ou l'œuvre qui plaide ? Le rappel aux fins dernières, d'Orcagna, de Signorelli, de Michel-Ange a un sens exhortatif, mais s'inspire de la fragilité de l'homme et du mystère qui suit la mort, au lieu d'avoir ses textes dans les programmes politiques. Montrer le paradis et l'enfer, la justice divine saisissant le coupable et couronnant le juste, c'est rester dans l'idéal typique ; car un Egyptien, un Hindou, un Persan retrouverait sa propre mentalité dans ces conceptions, malgré leur

extériorité latine. La pire mésaventure qu'on puisse évoquer serait celle d'une école moralisatrice s'appliquant aux anecdotes des recueils de bons exemples.

La Beauté opère par volupté. Un chef-d'œuvre augmente en nous la vie de la grâce, miroir magnifique qui éclaire et dilate notre personnalité. D'abord, la Beauté nous dissuade de toute vulgarité, elle nous inculque l'idée de perfection et d'harmonie. La Beauté est le mystère pour les yeux ; elle est le vrai sensible, elle est le bien visible, elle est le visage de Dieu.

Nous vivons intellectuellement de mystère comme Faust, nous vivons animiquement d'aspirations au bonheur ou à la justice comme Prométhée; et l'art, créé par la religion, devient la nouvelle religion pour les hommes qui cessent de croire sans cesser d'être hommes et de sentir. Seulement les prêtres de l'art se recrutent autrement que les autres, et leur ordination n'appartient pas à un simple évêque.

Tout est mystère chez ces proférateurs du mystère et je découvre une sorte de blasphème à expliquer humainement ces êtres au verbe surnaturel, qui ont inventé les formes de nos songes et étendirent notre horizon intellectuel, de toute

leur force d'illumination. Celui qui supporte le pittoresque, c'est-à-dire la peinture pour elle-même, ignore la dignité de l'art et les augmentations de personnalité qu'il peut en recevoir ; il ressemble à celui qui s'arrêterait à contempler la structure d'un épi au lieu d'en tirer sa nutrition.

Le conseil de Gœthe que Taine a répété avec une vénération inconsciente, a produit dans l'œuvre même de Gœthe le *Général-Citoyen*, le *Grand Cophte*, *Clavijo*, des choses mort-nées sans le nom qui les soutient.

Se figure-t-on Balzac peintre ou sculpteur ? Le roman, qui est à proprement parler l'histoire d'une passion et dont l'intérêt tout psychologique dépend d'analyses successives, n'a pas besoin de plasticité, il ne s'adresse pas aux yeux. La comédie en peinture, qu'il s'agisse du rire de Steen ou de Téniers, des singes de Decamps, des augures de Gérôme, produit un effet de malaise. On n'admet pas volontiers, que la couleur, cet élément de gloire et de prestige, soit ravalé à frotter du cuivre, à lustrer du poil, ou à augmenter le ridicule d'une grimace. N'éprouve-t-on pas un déplaisir à voir la laideur, la vieillesse, très ornées ? Quoi ! les colliers de Miranda au cou de Sicorax, la robe majestueuse de Prospéro sur Caliban ! Et encore le

monstre, dragon, gargouille, Quasimodo, comme figure de bas plan peut se justifier, par l'antithèse et l'intensité de cette antithèse ; mais à une époque où l'ouvrier et l'élégant portent le même veston, où le travailleur manuel s'habille comme l'oisif, où l'uniformité règne, où le chef de l'Etat ne diffère de son maître d'hôtel que par un sautoir rouge, le problème de la représentation contemporaine devient insoluble, et le Bertin d'Ingres ne suffit pas pour déterminer un genre.

Les personnages de Velasquez, laids, inhumains et n'incarnant que le despotisme à base théocratique, offrent au moins un caractère de concentration, d'exception morale. Visiblement, ce sont des individus redoutables et sinistres, aussi noirs de dessein que d'habit. A la rencontre, on les fuirait. Cette disgrâce, qui résulte d'un aspect médiocre sans style ni chaleur, domine l'art entier. Socrate n'avait pas sa vraie tête, mais la plus contradictoire à son génie, tandis que M. Thiers, ce sinistre Niebelung de la bourgeoise, ressemble bien à lui-même. Il est aussi redoutable qu'aucun podestat de la Renaissance et cependant le crayon ridiculise toujours ce terrible Alberich. César Franck fut le grand musicien de son temps ; Gustave Moreau le plus idéaliste des peintres ; tous deux

ressemblaient à des notaires de province. Si l'exercice du pouvoir absolu et le génie ne comportent pas un peu de style, dans l'extériorité, en trouvera-t-on parmi ceux que les médiocres intérêts passionnent ; ou bien ira-t-on, comme font les stupides élèves de la villa Médicis, peindre des paysans, c'est-à-dire des êtres rudimentaires? Comparez les portraits et les personnages de Raphaël, comme les portraits et les personnages d'Ingres. Comparez les portraits des peintres réalistes par eux-mêmes et voyez si Courbet ne se traite pas autrement, et avec un sens plus élevé, que ses autres figures. Il semble que la question du modèle, suffisant ou non, est tranchée.

A aucune époque, on n'a pu dire la pompeuse phrase de Gœthe : «Emplissez votre esprit et votre cœur des sentiments et des idées de votre siècle, et l'œuvre viendra ».

L'œuvre n'est venue qu'aux temps où les artistes emplissaient leur esprit et leur cœur des sentiments permanents et d'idées sempiternelles. Aujourd'hui le sentiment du siècle est une aspiration au confort ou au luxe ; la femme aspire à changer de toilette et l'homme à changer de femme.

Ah ! le beau thème que ceux-là pour la fresque et le haut-relief.

Nous avons secoué l'autorité spirituelle : subirons-nous celle des fonctionnaires et de l'enseignement ?

Il y a plus d'audace à critiquer Taine, alors que le positivisme est d'Etat, qu'il n'y en eut à se gausser de la Bible, au temps de Voltaire.

Quand on pense qu'un homme a pu affirmer publiquement : «*De nouvelles formes apparaîtront et un moule se rencontrera*», pour cette raison drôlatique que tout changement de mœurs amène un changement d'art. «*Le progrès de l'expérience est infini : les applications des découvertes sont indéfinies ; la machine politique s'améliore, les sociétés protègent les talents...*» Ces folâtres propositions ne tiennent pas un moment à la réflexion.

Après Raphaël, après Dürer, après Rembrandt, après Rubens, après Vélasquez, aucune forme n'est apparue, de l'Arno au Rhin, ni de l'Amstel à l'Escaut et au Manzanarès.

Léonard, malgré le progrès de l'expérience, est le maître dont les peintures ont le plus perdu. Non seulement nous ne savons plus teinter les vitraux, mais nous ignorons comment un Gérard Dow

fabriquait ses couleurs. Michel-Ange attaquait le bloc et nous le livrons au praticien.

Les applications des découvertes de M. Chevreul nous donnent quatorze cents teintes, mais des teintes bonnes pour les gens de la cinquantième avenue.

Illusion pour illusion ! Celles d'antan valaient mieux. Voyez ce qui sort des écoles municipales ! c'est inexposable !

L'application humaine est limitée, comme sa force physique, comme sa portée optique. Expérimentalement, l'écolier de demain saura autant que le savant d'aujourd'hui.

Esthétiquement, il n'y a pas de succession. Après le génie vient la médiocrité et, à vrai dire, il n'y a point d'écoles, il y a des hommes plus ou moins divins et d'autres hommes appliqués qui les suivent. Le fils du notaire et de la paysanne, Léonard, plus racé qu'un Charles Ier, bon comme un saint, prodigieux comme Faust, aussi fort que Michel-Ange par le *Carton*, aussi suave que Raphaël par la *Cène* et aussi mystérieux que le mystère, par lui-même, n'est ni une plante florentine ou lombarde, ni même un homme puisqu'il possède l'attribut divin qui est de créer. Bien au-dessous de lui, mais encore adorables, Corrège, Luini et le Sodoma prolongent son rayonnement.

L'histoire de l'art est celle de quelques individus.

Entre eux, on met cinquante noms qui ne valent que comme diminutifs de leurs noms ! Ils servent, ces cinquante, de degrés pour mesurer les géants, dont, sans eux, nous ne connaîtrions pas la véritable stature. *Natura non facit saltus*. Avant et après le génie, on ne se prosterne pas, mais on admire encore.

Le nouvel inquisiteur, le matérialiste qui pose ses étiquettes d'apothicaire sur les chefs-d'œuvre, ne vaut pas mieux que son prédécesseur qui, avec la Bible pour pierre de touche, intervenait même dans la cosmologie. Jugeons les doctrines à leurs fruits : celle de Taine a permis au réalisme et à l'impressionnisme de se produire, d'occuper les gens raisonnables et de marquer une date dans les fastes du goût. Avec lui, l'anarchie a pris place dans la cathédrale esthétique.

Quel spectacle lamentable que celui d'un salon annuel ! Il ne donne pas la mesure de la décadence. En interrogeant les élèves des Beaux-Arts, on s'aperçoit que le mot « école » ne correspond plus à une réalité et que l'enseignement échappe à la critique, car il n'existe littéralement pas. Le dernier qui eut des principes, Gérôme, les démentait

par sa production. Les jeunes artistes, en France, livrés à eux-mêmes, sans conseil, sans méthode, se perdent dans la bizarrerie ou le mercantilisme. Ils méritent cependant qu'on s'intéresse à leur désarroi. Celui qui leur parlera le langage de l'amour, qui, au lieu de leur raconter comment on portait des chausses mi-parties en 1499, à Milan, tiendra des discours de foi, c'est-à-dire d'enthousiasme, celui-là sera entendu, celui-là sera suivi.

L'art de France se meurt parce que nul n'aime la beauté, comme saint François aima la pauvreté, éperdument.

Un homme de la valeur de Taine ne peut pas passer vingt ans sur une matière sans rencontrer quelque vérité et devenir son propre réfutateur quand il s'est trompé. On peut lire (*Philosophie de l'Art*, II 259) : « *Il a pour chaque objet une forme idéale, hors de laquelle tout est déviation et erreur et on peut découvrir un principe de subordination qui assigne des rangs aux diverses œuvres d'art.* »

L'art a pour but de manifester l'essence des choses. Précisons ce langage d'universitaire. La forme idéale est la seule forme ; toute autre est l'informe.

La hiérarchie des œuvres s'établit par le degré d'idéalité réalisée.

L'essence des choses s'appelle âme ou esprit dans les êtres.

Par conséquent, l'esthétique est la méthode qui, appliquée aux arts du dessin, enseigne aux artistes la création et aux autres la contemplation de la forme idéale, expressive de l'essence des choses et de l'âme des êtres.

Louis XIV fut vraiment un grand esthète, en face des Téniers, et un jour l'opinion dira aussi aux conservateurs des musées ; « Otez-moi de là ces magots.

Une esthétique est toujours, même à l'insu de son auteur, le fragment d'une philosophie, voire d'une politique. Des connexités, maintes fois signalées entre le Beau, le Vrai et le Bien, déterminent une méthode où la croyance et la morale se substituent au véritable objet de la recherche.

Taine positiviste, imbu du déterminisme scientifique, devait tenter une critique rationaliste de l'art.

Les écrivains traditionalistes commettent la même faute. Prenant au littéral une phrase de Vasari, dans la vie de Buffalmaco, ils assurent que les *trecentisti* n'avaient d'autre but « que de glori-

fier les saints et de rendre les hommes meilleurs ». Dessin implicite peut-être, mais qui convient mieux à des missionnaires qu'à des artistes. L'intention ne signifie rien dans les œuvres. Si l'enfer en est pavé, les musées en sont tapissés. Le génie du peintre seul glorifie le modèle ou le sujet, et si en effet le spectacle de la perfection rend l'homme meilleur, c'est plutôt une question de maîtrise que de charité.

« Cette statue (le Moïse) est au moins décente, tandis que celles de la chapelle des Médicis sont d'une révoltante nudité. »

M. Cartier donne ainsi la mentalité du catholicisme officiel. Même interprété avec l'austérité tragique de la chapelle Médicis, le nu agit en manière d'épouvantail, sur l'esprit clérical ; il ne juge pas, il exorcise, puéril et superstitieux, obéissant à une notion niaise, mais imposante, et redite par des voix très autorisées, de siècle en siècle.

L'Arétin aussi fut scandalisé par Michel-Ange et demanda au Pape la destruction du *Jugement dernier*. On fit *braguetter* tous ces élus et ces damnés. Mais aucun dissertateur ecclésiastique ne s'est avisé des cuisses d'anges de la chapelle Clémentine, des amours jouant avec les attributs de la Foi sur

les pilastres de Saint-Pierre, ni de la Véronique colossale dansant la danse du châle, non plus de l'Extase de sainte Thérèse du *Bernin*, ce monument d'érotisme, d'une lascivité si vive.

Pareille disposition de la sensibilité obscurcit l'entendement. Celui qui n'est pas assez avancé dans l'initiation plastique, pour s'élever au-dessus des bienséances communes et de l'effluve sexuel, devrait rester tout à fait un honnête homme et se taire sur une matière où la morale s'appelle le style.

Une peinture ne mérite pas l'épithète de sacrée parce qu'elle représente une scène ou un personnage de la foi.

Le caractère ne vient pas du sujet, mais de la façon dont il est traité.

Ceux qui font à Michel-Ange des procès au nom de l'honnêteté, en instruisent aussi contre Raphaël, qu'ils jugent moins chrétien d'inspiration que le délicieux, mais monotone et douceâtre Pérugin.

La *Dispute du Saint Sacrement*, l'*Ecole d'Athènes* se font face dans la même chambre du Vatican. Essayez de convaincre, je ne dis pas un prêtre du commun, mais un cardinal, que la première est très inférieure à la seconde, comme composition

sacrée, et vous passerez pour un esprit paradoxal et facétieux. Il n'y a de sacré que certains personnages et certains sujets, et pour un homme de culture exclusivement littéraire, des philosophes seront toujours profanes.

Placez, par la pensée, la *Sainte Anne* de Léonard sur un autel ; vous produirez un malaise indéfinissable au dévot, alors qu'il se plairait au dernier des Carlo Dolci.

Il y a deux raisons à cette méconnaissance. On ne veut pas admettre d'autre vérité que celle de son habitude ; et le Jupiter d'Ostricoli et la Minerve Giustiniani n'appartiennent pas, pour un dévot, à l'art religieux. Cependant, ces figures rayonnantes d'immortalité l'emportent sur beaucoup de Pères Eternels et de Madones. La même répugnance manifestée aux dogmes étrangers, on l'éprouve aux expressions nouvelles. Une paresse originelle s'arrête devant le renouvellement des thèmes ; le chrétien retrouve plus aisément sa piété moutonnière dans la fadeur sucrée d'images nulles que réprouve, au contraire, un goût purement artistique.

Une certaine niaiserie fait partie intégrante du caractère religieux, tel que les pratiquants le conçoivent ; et les libres-penseurs, en retour, déclarent profane tout ce qui est viril et canonique.

Prétendre, avec Taine, que la Cène du Vinci n'est qu'un groupement «d'Italiens vigoureux» ou avec M. Cartier cherchant à caractériser la Renaissance que « l'ancien ennemi voulut rentrer dans cette société dont il avait été chassé » sont de ces formules pitoyables qui désolent les bons esprits. Réduire l'intention de Léonard si bassement ou faire intervenir le diable, voilà deux absurdités répugnantes, filles toutes deux du fanatisme et de l'ignorance.

Il y a quelque impertinence à répéter ce mot à propos de Taine, mais il le mérite autant que M. Cartier. Ni l'un ni l'autre ne connaissaient la Renaissance. En face des nus, l'un n'apercevait pas l'âme de ces nus et les calomniait an nom de son matérialisme, et l'autre les exécrait, comme fidèle obtus.

Aujourd'hui, la doctrine cléricale n'a plus besoin de réfutation ; elle n'exerce aucune influence et ce serait un gaspillage d'encre que de nier le rôle de Satan dans l'éclosion de l'humanisme.

Les erreurs sacerdotales n'offrent plus aucun danger. Au contraire, celles des universitaires, impérieuses, menaçantes, presque triomphantes, appellent la réfutation.

Jamais en Champagne on ne pensera comme en Auvergne, parce qu'en Champagne il y a de la craie, et en Auvergne du granit, parce que l'un de ces sols est plat et l'autre montueux; de là dérivent des cultures particulières, des mœurs spéciales, et les mœurs font d'abord les idées, quelles que soient les croyances.

Cela est vrai : toutefois comparez les poésies d'un troubadour champenois et d'un auvergnat et vous ne retrouverez plus rien qui corresponde à cette opposition si imagée de la craie et du granit.

Quinet a écrit :

Par le midi, la France touche à l'Italie et les Pyrénées ne la rattachent-elle pas, comme un système de vertèbres, à la rentrée d'où sont sortis les Calderon, les Camoens, les Michel Cervantes? Par les côtes de Bretagne ne tient-elle pas au corps de la race gaëllique? Enfin, par la vallée du Rhin, par la Lorraine et l'Alsace ne s'unit-elle pas aux traditions comme aux langues germaniques?

Ce sont là des aperçus ingénieux d'une vérité partielle; il convient de les subordonner à une loi autrement prouvée.

L'homme de génie incarne tantôt l'âme générale, tantôt celle d'une minorité ; il épouse ou répudie l'aspiration d'une époque. Amplificateur ou contempteur des mœurs environnantes, il se définit

surtout par dissemblance : et le génie par lui-même n'est-il pas déjà la plus grande dissemblance d'un homme, en face de l'espèce humaine?

L'antiquité pénétra la mentalité chrétienne bien avant la Renaissance. Aristote a le rang d'un père de l'Eglise ; un passage du traité *Du ciel et du monde* sert à prouver la trinité et on tire du douzième livre de la *Mètaphysique* les preuves de l'immortalité de l'âme et du dieu personnel. Voyez au IV de l'*Inferno* : « le maître de ceux qui savent siéger parmi sa famille spirituelle. »

A Venise, selon le dire de Pétrarque, on se moquait de Moïse et de la Genèse ; les averroïstes étaient nombreux. A Padoue, Pierre d'Apone se rit de la résurrection de Lazare. Si on relit la *Divine Comédie*, on y trouvera les éléments de la Renaissance étroitement combinés avec le christianisme. Au concile de Florence (1438) se trouvait un homme dont l'influence fut immense : Gémistos Plethon; ce maître du futur cardinal Bessarion, ne fut pas pendu comme Cecco d'Ascoli, et cependant il osa dire dans son *Livre des lois* : « Bientôt les hommes embrasseront tous une même religion, qui ne sera ni celle du Christ, ni celle de Mahomet, mais une troisième dérivée du Polythéisme. » Sous la protection de Cosme l'ancien, Gémistos élabora un

culte, des rites, des prières ; et de lui, sortira, intellectuellement, Marsile Ficin, l'apôtre du néo-platonisme.

Le clergé était trop intéressé à discréditer les humanistes pour ne pas les étiqueter de païens, ce qui veut dire sensuels, épicuriens, jouisseurs, dans l'esprit de la foule.

A qui attribuerait-on ce passage :

O volupté au-dessus des sens ! O joie au-dessus de l'âme ! O allégresse au-dessus de l'intelligence..! C'est qu'il m'accueille avec toi, ô mon âme ; c'est qu'il est en moi, l'unité des unités, Dieu ! Réjouissez-vous avec moi, vous tous dont Dieu est la force. Le Dieu de l'univers m'a embrassé, le Dieu des Dieux me pénètre. Déjà, déjà Dieu te nourrit tout entière, ô mon âme, et celui qui m'engendra me régénère, il engendra mon âme ; il la transforme en ange, il la convertit en Dieu... Quelles grâces te rendre, ô Grâces des Grâces !

Nous sommes loin de ce matérialisme prétendu que l'on s'obstine à attribuer aux humanistes.

La Renaissance a une doctrine faite de Platon et de Plotin. Marsile remplit, auprès de Cosme et de Laurent, un véritable office de chapelain, sous les ombrages de Careggi, aux accents du chanteur Squarcialupi.

Politien, Pic de la Mirandole, Benivieni, Laurent

de Médicis lui-même, tous les poètes néo-platoniciens sont des mystiques ardents.

Le prodige de dix-huit ans qui parle vingt-deux langues, le prétendu pédant des neuf cents thèses, *de omni re scibili*, est peint à Saint-Ambroise de Florence par Cosimo Roselli. C'est un adolescent à la taille souple et élancée, à l'œil bleu marin, au teint clair, à la chevelure blonde et touffue.

On admire dans toute sa personne un mélange de douceur angélique, de pudique modestie, de bienveillance attrayante qui charme le regard et attire les cœurs.

Il en est des divers aspects de la Renaissance comme du prétendu pédant; on les a caricaturés par paresse, pour formuler vite une classification scolaire.

Chaque siècle a son tour d'esprit, dit Fontenelle, c'est-à-dire que les manifestations secondaires portent visiblement un millésime : mais les chefs-d'œuvre ont un tour particulier ; et ce qui est vrai pour l'école apparaît faux pour les maîtres. Certes, Michel-Ange appartient à l'école Florentine, mais Léonard aussi. Ils se sont connus, ils ont concouru ensemble, parfois leurs protecteurs furent les mêmes. Qui donc attribuerait à l'un le plus petit ouvrage de l'autre? Le Titantisme du Buonarotti

non plus que la subtibilité du Vinci ne présentent aucun rapport avec l'art contemporain. Une école est sortie d'eux ; eux-mêmes ne sortent pas de leur milieu.

Ni Poussin, ni Philippe de Champagne ne portent l'empreinte du goût public : ce sont, janséniste et archaïsant, des génies dissidents.

Raphaël lui-même, le véritable réalisateur de l'art humaniste, celui qui illustre littéralement la mentalité d'un Léon *X*, ne ressemble à personne dans ses cartons et ses fresques.

L'individualisme de l'artiste peut aussi bien protester contre le milieu que le traduire.

Habile sera la critique qui différenciera le style de Léonard, suivant qu'il travaille à Florence, à Milan, à Rome ou à Amboise, et qui précisera l'influence de la ville dans l'*Adoration des Mages*, la *Cène*, la *Madone de Sant' Onofrio* à Rome et le *Saint Jean* peint à Clos-Lucé, aux bords de la Loire.

Plus vrai que le déterminisme du climat et de la race, s'accuse le caractère professionnel.

Taine découvre dans Walter Scott, « sous l'amateur du moyen-âge, l'écossais avisé dont la sagacité s'est aiguisée, par le maniement de la procédure. »

L'auteur de « Thomas Graindorge » fut de la promotion About, Sarcey, Weiss, à l'Ecole normale. Il professa à Nevers, à Poitiers, à Besançon, et même à Oxford, et toujours il obéit à la tendance pédagogique qui catégorise à tout prix et légifère aveuglement.

Jamais les spiritualistes ont-ils sonné une fanfare de jactance aussi comique que ce passage (*Littérature anglaise*, IV, 421) :

La science a dépassé le monde visible et palpable des astres, des pierres, des plantes ou dédaigneusement on la confinait ; c'est à l'âme qu'elle se prend, munie des instruments exacts et perçants, dont trois cents ans d'expériences ont prouvé la justesse et mesuré la portée.

La pensée et son développement, son rang, sa structure et ses attaches, ses profondes racines corporelles, sa végétation infinie à travers l'histoire, sa haute floraison au sommet des choses, voilà maintenant son objet, l'objet que depuis soixante ans elle entrevoit en Allemagne et qui, sondé lentement, sûrement, par les mêmes méthodes que le monde physique, se transformera à nos yeux, comme le monde physique s'est transformé. Dans cet emploi de la science et dans cette conception des choses, il y a un art, une morale, une politique, une religion nouvelles et notre affaire est aujourd'hui de les chercher.

Relisons cette fougueuse et lyrique affirmation

où l'impropriété des termes abonde. Quels sont ces instruments propres à l'étude de l'âme ? Les rayons X ? Le *rang* de la pensée étonne au moins autant que sa structure, et les racines corporelles d'une floraison invisible, intangible ? Enfin que faut-il entendre par *le sommet des choses* ?

Le monde de la pensée va se transformer à nos yeux ! Quelle assertion !

Réduisons le morceau au bon sens :

La science a dépassé le monde du phénomène physique, elle approche de cette zone frontière où le matériel confine à l'immatériel. Et par l'analogie elle peut pousser plus avant et plus sûrement les ouvrages avancés de l'hypothèse.

La pensée, mieux connue dans l'universalité de ses manifestations, tend à l'unification doctrinale qui réduira de jour en jour les formules de lieu, de race et de temps, vers un point, pour ainsi dire œcuménique.

Les sciences naturelles, que Taine connaissait beaucoup moins que Ruskin, s'occupent de l'espèce et non de l'individu. En art l'individu seul existe. On ne peut pas dire qu'on connaît une famille Léonardine ou Raphaeline, ou Michelangelesque. Trois personnes sont apparues que tous ignoraient quand elles se manifestèrent, et qui disparurent pour toujours.

La graine d'un amandier mise en terre dans des conditions favorables reproduit en peu de temps un amandier.

Peut-on concevoir la semence du génie qui ne se manifeste que par l'œuvre ? Un jeune homme mis dans une école des Beaux-Arts reproduit-il en un temps déterminé un artiste ?

Il n'y a pas de phanérogames en art, c'est-à-dire d'hommes ayant des organes esthétiques bien distincts. Chercherons-nous l'identification avec les cryptogames ? L'absurde nous arrêterait.

La science offre véritablement une suite additionnelle qui met le dernier venu en possession de tout l'acquêt des devanciers : le plus mince naturaliste s'assimile les découvertes de Lavoisier et de Berthelot et, sauf dans les méthodes, la science ne semble pas pouvoir rétrograder.

L'Art, au contraire, s'incarne, vit et meurt dans chaque génie. Giotto est un art entier et Raphaël, si parfait qu'il soit, ne possède pas les qualités du trecentiste. Plus près de nous, Ingres et Delacroix nous ont montré le spectacle de deux rivaux, impuissants à s'assimiler les qualités l'un de l'autre. Le premier n'a pu trouver une palette *sui generis*, le second a vainement poursuivi la pureté de la ligne. Tout à fait de nos jours, Puvis

et Gustave Moreau prirent des voies contradictoires, sans songer même à échanger des leçons. Enfin, ne voyons-nous pas des ouvrages de sauvage dans les Salons, des tatouages sur toile, de véritables griffonnages antédiluviens ? Or, ce qui caractérise la Faune et la Flore, c'est la constance du type.

Jamais un naturaliste, ni un physiologiste n'aurait conçu une idée aussi saugrenue que celle de voir un herbier dans un musée ; seul un universitaire, étranger au laboratoire, pouvait ainsi s'égarer.

Ah ! je comprends qu'on se grise à l'idée de dégager un art, une morale, une politique, une religion. Mais il suffit de définir l'art, la morale, la politique et la religion, pour connaître qu'elles ne sont point filles de la science.

La recherche de la perfection dans l'œuvre, les mœurs, les lois et les rites ne jailliront jamais d'un manuel expérimental : ce sont des matières passionnelles où l'enthousiasme, l'honneur, la justice et la piété dominent, comme muses et rectrices. Quelle curieuse idée que de tirer une religion de la science ; et comme cela montre le despotisme inné de l'esprit humain, qui tend sans cesse à usurper sur autrui ! Longtemps la théologie s'arrogea une

véritable dictature sur l'expérience; elle posta son inquisiteur à la porte du laboratoire et mit le bras séculier au service d'un livre juif dont personne ne lisait le texte original et qui fourmille d'allégories égyptiennes et kaldéennes. Aujourd'hui nous ne comprenons pas l'autorité de Moïse mal traduit, en matière expérimentale ; et on veut nous faire subir le rectorat d'un Auguste Comte, philosophe seulement.

Il y a un demi-siècle, un médicastre, Moreau de Tours, publia un volume très insolent que Taine n'ignora pas. *La Psychologie morbide* est de 1859 et Taine commença son cours en 1864. Pour ce carabin, folie et génie sont congénères. Un pareil travail trouva de l'écho, il offrait aux médiocres, c'est-à-dire à la presque totalité des hommes, un réconfort inespéré. On aurait augmenté sa vente avec ce sous-titre : *apologie pour les hommes accusés de médiocrité*. On y lit des phrases de cette niaiserie :

> En aucun cas le fonctionnement intellectuel ne saurait être plus parfait que lorsque le sujet est à la fois rachitique, scrofuleux et neuropathique ; en d'autres termes, lorsque, par sa constitution, il touche à la fois à l'idiotie et à la folie.

Les trois plus grands hommes du dessin; Sébas-

tien Bach comme Palestrina ; Bramante comme Alberti ; Dante comme Shakespeare donnent le plus formel démenti à cette ridicule assertion. Gœthe, Victor Hugo, Balzac ont été des modèles de méthode et de persévérance.

Le génie n'est pas plus une névrose que la bêtise n'est une diathèse normale. Léonard fut le plus beau cavalier de son temps et Pic de la Mirandole ressemblait au plus joli page. En dressant la liste des génies d'après leur diathèse, on verrait que les plus grands furent sains. C'est un travail de patience, à la portée de chacun.

Au lieu de poursuivre l'impossible identification de la botanique et l'esthétique, il eût mieux valu établir les concordances de cette partie de la philosophie avec les autres.

La doctrine de l'art pour l'art ne supporte pas l'examen : elle isole l'artiste et le diminue jusqu'à un rôle d'*artifex*. L'autre formule, qui subordonne l'œuvre aux intentions sectaires, religieuses ou libres-penseuses, ne vaut guère mieux. Ces points extrêmes n'ont été en somme que des points de belligérance. En face d'un idéalisme qui méconnaît la splendeur du nu, on revendique hautement les droits de l'art ; comme on défend le rôle purificateur de la beauté contre ceux qui veulent borner

son action à des imitations plus ou moins parfaites.

Sur ce terrain d'une apparence sereine, les partis se manifestent aussi intransigeants, aussi aveugles que dans la politique.

Il faut s'entendre sur la morale. Les ouvrages qui flattent ou excitent la concupiscence sont moindres que ceux qui s'adressent à la conceptualité; et, théoriquement, un regard rempli d'âme l'emporte sur le galbe d'un sein même admirable. Toutefois, ce même sein l'emportera sur un autre regard, moins chargé d'expression.

Le diagnostic du médecin n'apporte aucune clarté à la critique. Michel-Ange était fort bilieux, la belle découverte ! Torregiani lui avait écrasé le nez, qu'est-ce que cela fournit pour expliquer le plafond de la Sixtine ?

Le génie œuvre, malgré la maladie et non à cause d'elle. *Bazzi* a-t-il mérité son surnom ? Qu'importe à l'*extase de Sainte Catherine* et « aux noces de Roxane » ?

Ceux qui ont vécu dans l'intimité des hommes de génie connaissent leurs manies, leurs tics et aussi que ce sont là des accidents, sans rapport avec leurs ouvrages.

La faculté créatrice, dès qu'elle existe, domine

l'être entier ; elle tient ceux qui en sont doués en état de perpétuelle gestation.

Le génie est un homme enceint ; et on s'étonne que cet état amène quelque modification de l'humeur et des humeurs, alors que la grossesse physiologique donne lieu à un phénoménisme si radical et souvent si étrange !

Platon a magnifiquement expliqué la diathèse de l'homme créateur, du ravisseur de feu, il en fait un démon, un être intermédiaire entre le mortel et l'immortel. Le médicastre tourangeau plaque des injures de clinicien et bave la calomnie, à forme scientifique, sur les seuls mortels qui soient l'honneur de l'espèce et un tel honneur, que l'Académicien les élève bien au-dessus de l'humanité !

On ne s'entend pas sur le but de l'art. Les uns veulent l'employer à un dessein moral oureligieux, et ils n'ont point tort ; les autres tiennent pour la beauté comme un seul objectif, et ils ont à peu près raison. Mais les premiers se trompent,en ne voyant le caractère religieux que dans des sujets déterminés ; et les seconds en réduisant la beauté à une version prestigieuse du modèle.

Quant aux amateurs qui se délectent de la seule exécution, ce sont des maniaques ou des profes-

sionnels. Le but de l'art est de produire chez le spectateur une espèce de bonheur ou de volupté assez complexe, puisqu'il se forme à l'idée de perfection véritable, pour le raisonnement, et de l'idée d'absolu, celle-là purement musicale.

La perfection des formes est littéralement le visage du mystère; et lui-même, le mystère, se définirait peut-être par trois termes, le *lointain* correspondant au passé, l'*au-delà* analogue au futur et la *réalité* constitutive du présent.

En réunissant ces trois termes, on définit à peu près l'impression des chefs-d'œuvre, et aussi on découvre l'inanité du réalisme.

L'effet de la *Sixtine*, de la *Cène* et de l'*Ecole d'Athènes* se décompose en ce triple rayonnement. Les sujets sont très loin de ceux que nos yeux rencontrent; les formes employées sont bien au delà de notre forme personnelle; et cependant une vie intense ou plutôt un caractère d'immortalité nous donne l'illusion d'une scène vraie. Supposons que la Sixtine soit traitée à la Phidias, dans cette plastique admirablement modérée des métopes et qu'elle ne s'emploie qu'à des mouvements vulgaires d'œuvre servile, à quelque représentation des métiers; supposons que la Cène réunisse, à la moderne, des juifs sordides ou de farouches

bédouins, avec leur tête d'oiseau de proie et leurs guenilles déplorables ; supposons enfin que l'Ecole d'Athènes soit le groupement de la faculté des lettres sur un escalier : il n'y aurait plus de mystère, et partant plus de chefs-d'œuvre.

L'esthétique n'existera qu'au jour où on aura admis une séparation précise entre l'Art évocatif, qui est aussi grand, dans une estampe comme la *Melancholia* ou la *Résurrection de Lazare* que dans une fresque, et celui des arts employés à l'évocation.

« Les Buveurs » de Velasquez, « les Syndics » de Rembrandt, les banquets de Harlem sont des chefs-d'œuvre picturaux : cela est incontestable ; ils manifestent ce caractère de réalité qui rend les choses présentes, mais il leur manque le lointain et l'au-delà. Des ivrognes, des marchands et des bourgeois ne signifient rien dans notre imagination ; devant eux on ne songe qu'au peintre, à son excellent métier.

Transposons ces Buveurs en Corybantes, ces Syndics en Amphyctions, ces banquets en banquet de Platon, et aussitôt, par l'éloignement et par l'au-delà, ces compositions s'élèveront au plus haut degré de l'art. Car le rite dionysiaque, les représentants du grand conseil hellénique et les philo-

sophes athéniens évoquent une profession d'idées transcendantales. La dévotion et l'intelligence, appliquées,à l'évolution d'une race ou à la formule des idées atteignent au sommet de l'activité humaine. Chaque fois qu'un art cherche sa destination dans son procédé, il se corrompt.

Les chefs-d'œuvre ont une marque, ils font toujours oublier l'artifex. On ne pense au métier que devant les choses de métier.

Le connaisseur n'est pas le public et la pire disposition de l'œuvrant sera toujours de travailler en vue d'un suffrage corporatif et prétendûment compétent.

Un mauvais sentiment d'orgueil despotique pousse les professeurs à vouloir écarter toutes les lèvres d'une coupe qui, par son essence, doit servir à la communion universelle.

A qui sont destinés les temples? Les peintures et les sculptures qui les ornent auraient-elles une autre destination? Cela est peu vraisemblable. Car l'architecture est, en dignité et en difficulté l'art transcendantal, auprès duquel les autres ne paraissent que relatifs et minimes. Le peuple comprend-il l'architectonique? Il la sent. Son inconscient vaut bien la conscience faussée du pédant.

Le privilège de l'homme est de pénétrer par la pensée jusqu'aux essences que l'œil interne découvre seul, et jusqu'à la source de toutes les essences, l'Etre infini ou le Beau absolu. Le manifester dans ies formes émanées de lui et qui le reflètent, tel est l'objet de l'art, son but magnifique.

Lamennais dit bien. L'œuvre d'art digne de ce nom tend à trouver la substance ou forme expressive de l'essence. L'art opère par incarnation.

Lorsque le vénérable Ingres nous montre Jeanne d'Arc armée exactement selon la mode d'armes du 17 juillet 1429, il ne fait rien de bon ni de mauvais. L'essence de son sujet est autre. Quelle est la forme essentielle d'une pucelle inspirée et qui après avoir mené à la victoire son pays, au nom de Jésus roi du ciel, sera brûlée à dix-neuf ans ?

Etendard, épée, armures, accessoires sans intérêt. Jeanne d'Arc est une idée : quel est le corps de cette idée, la face de cette idée ? Elle est fille et fait acte d'homme ; est-elle du sexe de son acte? Non. Est-ce seulement une pucelle ? Non plus. Sera-ce saint-Georges ! Pas davantage. Un ange? Point.

Je ne peux énumérer la succession d'images par lesquelles l'artiste parviendra à concevoir la bonne Lorraine : mais j'affirme qu'il s'agit de dessiner un

visage, puis un corps, de trouver enfin un geste et que le problème est purement expressif et plastique.

Le Moïse de Michel-Ange déroute nos notions préconçues. Personne ne rendra un compte satisfaisant de cet ouvrage, si bizarre d'accoutrement, et pourtant personne n'hésitera à reconnaître le personnage.

Les orthodoxes n'aiment pas le Moïse, et trouvent révoltants les nus de la chapelle Médicis et les nomment « le *chaos* et la *matière*, l'*orgueil* et la *volupté* que la Renaissance semble avoir voulu glorifier ».

J'ai indiqué combien la sacristie calomnie l'ardent spiritualisme de la Renaissance.

Les quatre strophes funèbres du Buonarotti manifestent au même titre que la *Sainte-Anne* et le *Saint-Jean* l'art sacré, mais indépendant.

Michel-Ange et Léonard croyaient, mais non pas au clergé. Ce sont eux qui ont arraché, aux mains trop intéressées quoique consacrées, ce voile de Véronique où le génie humain, par d'innombrables miracles, a rendu témoignage à Dieu.

Un pouvoir n'a d'autre légitimité que son utilité; et Michel-Ange accomplit dans le domaine du dessin le même formidable effort de conscience

qui met la Divine Comédie au-dessus de toute notre ère. De l'inconscience des pasteurs naît l'émancipation du troupeau, comme droit autant que comme fait. Ecoutez Charles Blanc reprendre le thème de l'Arétin.

Pourquoi donc tant d'anatomie et si peu de pensée? Pourquoi tant de matière et si peu d'esprit ? Quoi ! c'est ici la fin du monde et *je ne vois ni terre* ni cieux, mais partout des bras et des jambes, des têtes renversées, des pieds en l'air. un étalage effrayant de chair humaine et de tours de force, une exhibition d'Hercules ! Il est bien temps que l'humanité fasse parade de ses muscles, quand le souffle de Dieu va l'ensevelir dans l'éternité ?... La pensée est donc absente et c'est la pure fantaisie de l'artiste qui a tout usurpé. La raison, le dogme, l'histoire, tout a été sacrifié à la puissante et brutale volonté de Michel-Ange.

Cette page avertit les critiques d'art du danger où l'on se risque à écrire superficiellement.

Invoquer la raison et l'histoire, pour un jugement dernier et prendre la défense du dogme, quand on est Charles Blanc, quelle plaisante posture !

Je n'ai pas en mémoire l'avis de Taine sur ce mur d'effroi, mais je suppose qu'il n'y a vu que le triomphe du corps humain, le grand morceau de l'art pour l'art.

Sauf la figure du Christ, qui devrait être drapée pour ne pas ressembler à toutes les autres, Michel-Ange a conçu l'ouvrage avec une grande logique, en titanisant l'aspect humain, en produisant cet effet unique d'innumérabilité. Un tel effort décourage l'attention; et on ne voit même plus les cent chefs-d'œuvre de détail qui forment cet ensemble indicible. On m'accordera bien que Buonarotti comprenait Alighieri, puisqu'il offrit à Léon X de faire au divin poète un tombeau convenable (1519) l'année où Léonard mourait à Clos-Lucé.

Or, comprendre le Dante n'est pas le fait d'un plasticien exclusif, ni d'un orthodoxe. Les guerres de Jules II, les chasses de Léon X devaient plaire médiocrement à l'austère gibelin et il se dégage de son Jugement une doctrine singulièrement différente de celle des Papes.

Habitués par nos contemporains à voir les artistes aussi étrangers à la métaphysique que s'ils ne savaient pas lire, nous réduisons les anciens maîtres à un œil au bout d'un pinceau : grave erreur, ils priaient et pensaient à la fois, fidèles à la vérité révélée, libres de la tutelle décevante des clercs.

Je ne veux pour preuve de l'ésotérisme du *Jugement Dernier* que les quatre distributions de caleçons, par Daniel de Volterre, ensuite par

Girolamo da Fano sous Pie V, ensuite sous Grégoire XIII. Ce dernier voulait effacer l'ouvrage ; enfin sous Clément XIII, par les soins de Stefano Pozzi.

L'infiltration protestante ne suffirait pas à expliquer cet acharnement.

Que le spiritualisme soit vrai ou faux, que l'âme soit immortelle ou non, que la religion soit l'expression de la vérité ou seulement un songe, l'art vit de spiritualité : et les aspirations d'éternité seront toujours les seules muses.

Voilà ce que Taine n'a pas compris : ébloui par la science expérimentale qu'il ignorait, ne sachant ni la physique, ni la physiologie, avec une culture exclusivement littéraire et une tare universitaire, il a voulu appliquer à l'essor de la pensée les lois de la pesanteur et inaugurer une météorologie du Beau.

Cette entreprise absurde a porté des fruits détestables : la paresse, la vulgarité, tous les bas et lâches instincts de la décadence ont ramassé au bas de sa chaire, des prétextes officiels pour ne rien faire ou faire mal. MM. Bouguereau et Henner laissent des dix millions à leurs héritiers ; ne cherchez pas d'autre responsabilité que la chaire d'esthétique du Collège de France, *cathedra*

pestilentiæ, qui, pendant un quart de siècle, a officiellement servi à la ville et au monde les vaticinations de l'incompétence.

Taine fut un sectaire, non de ceux qui se partagent les deniers d'une église, mais de ces autres, tout aussi redoutables, qui se taillent une originalité aux dépens de la vérité et de l'expérience.

Il n'y a pas d'originalité possible dans la recherche sincère : la vérité ne fournit pas des aspects si variés que chaque survenant puisse s'affirmer autrement que par des coordinations et des éclaircissements.

Toute théorie personnelle est une erreur; toute nouveauté une ignorance ou une grimace perverse: et la pire trahison se voit aux efforts d'innovation doctrinale.

Voulez-vous créer ? Soyez artistes et renouvelez les formes. Enseignez-vous ? Attentifs au legs du passé, commentez-le, sans ce misérable souci de paraître neuf aux matières cent fois séculaires.

L'esthétique mérite de conquérir son existence propre, d'être affranchie à la fois du prêtre et du libre-penseur.

Trop longtemps on a demandé à l'art son billet de confession ; il ne faut pas qu'on lui impose un certificat d'athéisme.

M. Curie n'a nul besoin de théologie pour constater le phénomène de radiance qui justifie la doctrine spiritualiste, et en prouvant l'unité de matière, apporte une surprenante confirmation à l'unité de Dieu. En face de ses appareils il peut être matérialiste, sans que cela gêne ses découvertes.

L'artiste, au contraire, se condamne à la stérilité, en appliquant à sa recherche une formule de laboratoire. Ce qu'il constate ne signifie rien : les éléments que lui fournit la nature doivent traverser des états successifs pour se cristalliser en beauté; et l'alambic ici est son propre cerveau. Comment le modèle, analogue au carbone, va-t-il se sublimer en diamant ? A quelles températures d'âme faudra-t-il soumettre le sombre minerai pour l'amener à l'état lumineux et radiant ? Secret vraiment impénétrable, secret quasi divin que cette transformation de la forme actuelle en forme immortelle !

Cette considération, qui juge l'œuvre de l'art d'après les précédents et les subséquents, qui lui donne son rang dans l'évolution historique, cette considération critique qui compare et établit un palmarès chronologique, abolit la véritable esthétique.

L'ouvrage d'art doit nous apparaître comme un

individu; et comme tel, il faut l'envisager sans souci de ses aïeux ou de ses fils, sinon les spécialistes seuls pourraient en approcher.

L'Italien illettré ne comprend pas Dante : mais Giotto s'offre à lui autrement lisible puisque le grand trecentiste s'exprime par pantomime. Raphaël comme Orcagna emploie une langue universelle, le corps humain : et tout homme étant passionné de sa nature, reconnaîtra l'expression des passions, sans lecture ni commentaire.

On objectera peut-être que les passions de l'esprit lui sont étrangères et qu'il se fait une idée défectueuse du philosophe et du saint. Regardons en nous-mêmes attentivement et nous découvrirons que les choses concrètes agissent bien moins sur notre imagination que les visions transcendantales. Les anges plaisent plus que les gamins, les vierges que les filles, les héros que les ouvriers, et même aux gamins, aux filles et aux ouvriers.

Cette littérature du peuple, que nous ignorons, nous autres écrivains, cette littérature de livraison à un sou qui remue plus d'or et plus d'âme que tous les stylistes ensemble, a un caractère bien singulier : l'idéalisme et la moralité. Il s'agit toujours d'un thème de pitié pour quelque inno-

cence que le dénouement fait triompher et quelque scélératesse à la fin confondue.

Nous sommes idéalistes d'instinct : voilà le point capital de l'esthétique ; seule une corruption de la culture nous rend infidèles à cette innéité. Les chromos des réclames sont jolis, et la clientèle l'exige.

Il n'est pas question de créer le goût, mais de le satisfaire. Le réalisme a été une dépravation, une véritable épidémie spirituelle et aussitôt l'instantané a démontré l'inanité d'une pareille doctrine. Ouvrez un journal illustré des sports : le penthalte se réduit à de très laides images évoquant le manuel médical : cependant les hommes sont nus et anatomiquement remarquables. Le prestige des souverains et des fonctionnaires tombe devant l'objectif ; les femmes elles-mêmes ne résistent pas à cette notation brutale.

Cependant le choix des formes, leur unification, selon une dominante expressive, constitue seulement le premier acte de l'artiste. Le second exige la découverte d'une stase significative. Qu'on essaye de reproduire devant une glace la pose en apparence si simple d'un antique. On s'apercevra que le corps ne la donne pas aisément et du premier coup, et que son naturel provient d'essais préliminaires, nombreux et appliqués.

Ces deux opérations, d'où la valeur de l'œuvre dépend, se trouvent supprimées par un sujet médiocre à la hollandaise ou vulgaire à la Zola. Encore faut-il remarquer, à la décharge d'un Gérard Dow, que l'exécution précieuse, infiniment probe et détaillée, crée un certain intérêt. La perfection donne toujours du plaisir, même appliquée à un terme bas. Dans une toile comme le *Bon Bock*, l'ennui du sujet s'augmente de l'ignorance de métier : il n'y a ni art, ni peinture, il n'y a rien.

L'idée de perfection est une de celles qui éclairent abondamment la question artistique, si on l'entend autrement que dans le sens du métier.

Vélasquez pourrait être proposé pour la royauté en peinture, en se plaçant au plan des ouvriers de la couleur ou à celui des amateurs. Esthétiquement, il n'obtiendrait pas même la centième place; le moindre giottesque, le plus pâle lombard l'emportent sur lui.

Cette différenciation entre l'excellence du procédé et l'excellence évocatrice se place, comme une base nécessaire de la critique.

Est-ce à dire qu'il faut priser l'évocation au mépris du métier, proclamer Chenavard le plus grand des maîtres, et considérer le belge Wiertz

au-dessus de Delacroix, pour ses intentions morales ? A Dieu ne plaise de tomber à ces aberrations. Je l'ai dit, l'intention, la bonne volonté, les qualités de l'artiste n'ont aucun intérêt : sa réalisation seule importe, mais il est étourdi de demander au giottesque la vraisemblance plastique du cinquecento. Les fautes de dessin d'un Titien nous choquent parce qu'elles sont des discordances dans un art entièrement évolué et rayonnant de force sereine.

On ne les aperçoit pas chez les Primitifs. Qui incriminera la puérilité de l'enfant, l'étourderie de l'adolescent ? Un artiste a toujours l'âge de son époque.

L'architecture atteignit sa perfection, avant les autres arts de dessin. A la fusée de l'ogive s'adaptent des statues absurdes de verticalité ; essayez de les remplacer par des ouvrages corrects et logiques !

L'enfance et l'adolescence d'un art ne doivent pas être critiquées comme des étapes, mais considérées en elles-mêmes.

Le caractère hiératique résulte d'une expression de style obtenue avec un procédé restreint ; l'immatérialité provient de la pauvreté relative d'exécution. Les maîtres d'apogée auront une autre beauté, jamais celle des primitifs.

Chaque artiste renferme un art complet, chaque œuvre n'a de valeur que la sienne propre. Pourquoi s'embarrasser de dates, d'éphémérides, du fatras des commentaires, pour jouir de la pureté d'une madone ou de la volupté d'une courtisane ?

Il y a un calcul intéressé à élever une barrière et à faire payer un tribut au pauvre monde ? L'esthétique officielle s'applique à hérisser l'approche des chefs-d'œuvre, de difficultés : l'institut s'efforce d'installer une sacristie dans les musées, et de s'ériger en clergé du beau, quoique ce vœu cadre mal avec l'évolution contemporaine.

En face de la *Sainte-Anne* ou de la « Madone de la Victoire », l'homme officiel vous demandera si vous connaissez le milieu, le lieu, les contemporains, le climat, la race, les mœurs. Cela est inutile pour entendre cette progression de l'animal et de l'enfant s'élevant de la jeune femme à la femme mûre, sur un thème sacré. Qu'est-ce que la biographie des donataires ajoute à la contemplation de la Madone de la Victoire ?

Les Beaux-Arts dédiés à tous s'adressent spécialement aux illettrés : l'homme qui ne peut lire les philosophes, les verra dans l'*Ecole d'Athènes*, et tel qui ignore l'alphabet contemplera sans effort les merveilles de l'extase mystique, hénosis

de Plotin, spasme de sainte Thérèse ou de sainte Catherine de Sienne. A l'ignare qui n'ouvre pas les livres, on ouvre le ciel, on lui montre Dieu et son cortège d'anges ; et enfin la théologie se présente aux plus humbles, tangible, séduisante, féconde,radieuse, je dirais évidente, car, offerte à la seule sensibilité, elle se débarrasse de l'aristotélisme de son argumentation, elle apparaît comme un prestige, au lieu de se développer comme un raisonnement.

Suivant l'aspect contemplé, une idée se reflète en expressions aussi variées que le prisme de l'esprit humain.

Les définitions se succèdent aisément équivalentes en soi, et préférées, selon les idiosyncrasies. Cependant il faut, sous peine de se perdre dans la multiplicité des rapports, adopter un principe et le réduire à l'énonciation la plus courte, la plus simple, parce que la vérité se voile avec des mots nombreux. Plus on les accumule, plus on multiplie les plans perspectifs.

Je crois que l'on enfermera la plus grande somme de vérité, sous la formule la plus brève, en disant :

« L'art est la spiritualité des formes. »

THÉORIE DE LA BEAUTÉ

I. — *Il n'y a pas d'autre Réalité que Dieu. Il n'y a pas d'autre Vérité que Dieu. Il n'y a pas d'autre Beauté que Dieu.*

Dieu seul existe et toute parole qui ne l'exprime pas est un bruit ; et toute voie qui ne le cherche pas aboutit au néant.

La seule fin de l'homme c'est la queste de Dieu. Il faut le percevoir, le concevoir, l'entendre, ou périr.

II. — *Les trois grands noms divins sont : 1° La Réalité, la substance ou le Père ; 2° la Beauté, la vie ou le Fils ; 3° La Vérité ou l'unification de la Réalité et de la Beauté, qui est le Saint-Esprit.*

Ces trois noms régissent trois voies mêmement aboutissantes, trois questes de Dieu, trois modes religieux.

Entendez religion, dans le sens de relier la créature au Créateur.

III. — *La Science ou recherche de Dieu par la Réalité. L'Art ou recherche de Dieu par la Beauté. La Théodicée ou recherche de Dieu par la Pensée.*

IV. — *Qu'est-ce donc que la Beauté ? sinon la recherche de Dieu par la Vie et la Forme.*

Ainsi que les trois personnes divines sont toutes présentes en chacune d'elles, ainsi la Beauté se particularise en trois rayonnements, formant le triangle d'idéalité.

V. — *La Beauté du Père s'appelle Intensité. La Beauté du Fils s'appelle Subtilité.*[1] *La Beauté du Saint-Esprit s'appelle Harmonie.*

---

1 Aux traités de l'*Amphithéâtre des sciences mortes*, la subtilité s'attribue toujours au Saint-Esprit et l'harmonie au Fils.

Dans le monde animique l'harmonie suprême se réalise au Cenacolo et au Calvaire.

Dans le monde intellectuel, la subtilité qui pourrait se définir la simultanéité de tous les rapports, appartient à la troisième personne.

Lorsqu'on dit une chose idéale, on lui attribue l'intensité,la subtilité et l'harmonie conceptibles ; et l'art considéré dans son essence se définira :

VI. — *Le point esthétique d'une forme est le point d'apothéose, c'est-à-dire la réalisation qui l'approche de l'absolu conceptible.*

VII.—*L'Intensité réalisée s'appelle le sublime.* Le sublime s'obtient par l'excès d'une des proportions et opère sur l'esthète par l'étonnement : tels, le surbaissement des temples d'Orient et la surélévation des églises ogivales ; tel, Michel-Ange en ses deux arts.

VIII.—*La Subtilité réalisée s'appelle le Beau;* le Beau s'obtient par la pondération et l'équilibre des rapports les plus immédiats : telles, l'œuvre d'Athènes et celle de Raphaël.

IX.—*L'Harmonie réalisée s'appelle Perfection* et s'obtient par la pondération et l'équilibre de tous les rapports, même les plus asymptotes ; telle l'œuvre de Léonard de Vinci.

Les Rose Croix classent toutes les catégories de l'entendement comme autant de subdivisions d'une unique science : la théodicée ; et *l'Art*

idéatiste et mystique, malgré son titre afférent aux seuls Beaux-Arts, prétend à valoir, en annexe, des *Sommes* et des *Manrèze*.

Au cours de ces pages, l'Art est présenté comme une religion ou, si l'on veut, comme cette part médiane de la religion, entre la physique et la métaphysique.

Or, ce qui distingue une religion d'une philosophie, c'est le dogmatique : la subordination de l'individualisme à l'harmonie collective.

Quel est le dogme applicable à tous les arts du dessin ? Quelle est l'essence de l'Art ? Et comment définir l'Art lui-même.

X. — *L'Art est l'ensemble des moyens réalisateurs de la Beauté.*

XI. — *La Beauté est l'essence de toute expression par les formes. Les technies ne sont que les modes aboutissant.*

Si la Beauté est le but, l'art, le moyen, quelle sera la règle ! L'idéal.

Ouvrez un Littré à ce mot : « Idéal ; ce qui réunit toutes les perfections que l'esprit peut concevoir. »

L'ART IDÉALISTE EST DONC CELUI QUI RÉUNIT DANS

UNE ŒUVRE TOUTES LES PERFECTIONS QUE L'ESPRIT PEUT CONCEVOIR SUR UN THÈME DONNÉ.

On comprend déjà, qu'il y a des thèmes trop bas pour qu'ils suscitent aucune idée de perfection : la peinture d'histoire ; la militaire ; toute représentation de la vie contemporaine privée ou publique ; le portrait des quelconques ; les paysanneries ; les marines ; l'humorisme ; l'orientalisme pittoresque ; l'animal domestique ou de sport ; les fleurs, les fruits et les accessoires.

Quelles perfections se peuvent concevoir à illustrer un manuel ; à esseuler un factionnaire ; à faire défiler des mineurs ou des clubmans ; au visage de Bonhomet ; aux peinards de la terre comme de la mer ; aux anecdotes, à l'Algérie, cet Orient marseillais ; aux vaches et aux chiens, aux chrysanthèmes et aux melons, aux aiguières? Quelles perfections se peuvent concevoir à ces choses ?

Pascal se l'est demandé, en une exclamation lumineuse : « Quelle vanité que la peinture qui veut nous forcer d'admirer la représentation des choses dont nous dédaignons la réalité ! »

Si nous rapprochons de l'auteur des *Provinciales* l'auteur de *Parsifal*, nous aurons élucidé toute la matière.

Wagner dit dans un de ses écrits théoriques : « L'Art commence, là même où finit la vie. »

Car, la même femme, que la concupiscence salue d'un désir, ne solliciterait pas l'admiration, par son image reproduite. Voilà pourquoi, à la première épithète : *idéaliste*, j'ai dû en ajouter une autre : et *mystique*.

Or, mystique veut dire qui tient du mystère ;

Il ne suffit pas qu'une œuvre satisfasse l'idée ; il faut encore qu'elle détermine une impression d'au-delà ; il faut qu'elle soit un tremplin d'enthousiasme, un déterminant de pensées. Généralement, le Titien est idéal, jamais mystique ; le contraire apparaît chez les Trecentisti, toujours mystiques, rarement idéals.

XII. — *La Beauté d'une œuvre est faite de réalité sublimée.*

XIII. — *La mysticité d'une œuvre est faite d'irréalité plastiquemenl produite.*

XIV. — *L'œuvre réelle de forme, et irréelle d'expression est parfaite : Léonard.*

Ces principes, aujourd'hui oubliés, dédaignés, présidaient au génie ancien.

Se figure-t-on un Paul-Émile demandant à Paris, comme il fit à Athènes, un précepteur, pour ses enfants, qui fût peintre et philosophe.

Évidemment, vers l'an 163 avant Jésus-Christ, les peintres d'Athènes savaient quelque chose de plus que ceux de maintenant.

Platon seul a osé considérer la Beauté cemme un être spirituel, existant indépendamment de nos conceptions : et un penseur injustement oublié, Maxime de Tyr, montre qu'au IIe siècle (il vint à Rome, sous Commode) la tradition vivait encore ;

« Le beau ineffable — dit-il — existe dans le ciel et dans ses sphères. Là, il demeure sans mélange. Mais, en se terrestrisant, il s'obscurcit par degrés...

« ... Celui qui conserve en son esprit la notion essentielle de la Beauté, la reconnaît, dès qu'il la rencontre : comme Ulysse apercevait la fumée qui s'élève du toit ancestral, l'esthète tressaille, joyeux et transporté.

« Un fleuve majestueux, une belle fleur, un cheval fougueux offrent bien quelques parcelles du Beau, mais très brutes.

« Si le Beau est descendu quelque part dans la substance, où le verra-t-on sinon dans l'homme, dont l'âme a le même principe que le Beau.

« ... Aimer toute autre chose que le Beau, c'est ne plus aimer que la volupté.

« Le Beau est quelque chose de plus vif, il ne donne

pas le temps de jouir, il extasie. Notre âme exilée sur la terre, enveloppée d'un limon épais, est condamnée à une vie obscure, sans ordre, pleine de troubles et d'égarement ; elle ne saurait contempler le Beau ineffable avec énergie et plénitude. Mais notre âme a une tendance perpétuelle vers l'ordre, vers la beauté. L'ordre moral ou spirituel, de même que l'ordre physique ou naturel. constitue ce beau avec lequel elle a une éternelle sympathie. »

Voici donc un philosophe qui légitime les appellations de l'art : « idéaliste et mystique. »

XV. — *L'idéal, c'est l'apogée d'une forme.*

XVI. — *La mysticité d'une forme, c'est son nimbe, sa contenance d'au-delà.*

La forme belle en soi-même, idéale, est susceptible d'une augmentation d'intérêt : comme le dit Maxime de Tyr,en sa vingt-cinquième dissertation:

« La Beauté du corps ne peut être la beauté par excellence, elle n'est,en quelque façon, que le prélude d'une beauté plus accomplie. »

Dans chacune des trois formules de la Beauté, il y a encore trois degrés, comme il y a trois éléments dans l'homme.

L'intensité, la subtilité et l'harmonie donnent lieu à trois résultats esthétiques.

Le sublime peut être physique, comme dans le torse que palpait Michel-Ange aveugle ; animique, comme dans le Laocoon ; spirituel, comme dans le Génie du repos éternel (Louvre).

La subtilité physique s'appellera l'Arès Farnèse ; la subtilité morale, le Mosé ; la subtilité intellectuelle, la Niké de Samothrace.

L'harmonie physique se voit dans la Milo ; l'harmonie morale, dans les *chambres*, l'harmonie intellectuelle dans le *Cenacolo* de Léonard.

Le raccordement de l'esthétique à la théologie semblera peut-être gratuit à des chrétiens indignes d'être païens ; toutefois, pour les convaincre, on choisit ses preuves suivant les esprits visés, et le 26e verset du chapitre 1 de la Genèse va déposer synonymement à la version d'Eleusis :

26. — *Les êtres délégués de l'Être* (*Elohim*) *concevant leur œuvre créatrice décrètèrent que l'adamité* (*humanité*) *serait réalisée* (*délinéée*) *d'aprés leur ombre portée.*

Les Elohim étaient des esprits, des émanations individualisées de l'essence, des Anges.

L'ombre étant une décroissance par rapport à la lumière, l'ombre de l'essence sera la substance, comme l'ombre de la substance ne peut être que la matière.

Les simples et ceux qui font paître les simples, ayant pour devoir de matérialiser le mystère, afin de le sentir et ne pouvant se hausser, amoindrissent les notions jusqu'à eux ; déclarant, aussi bien dans saint Jérôme que dans les versions protestantes, la création de l'homme à l'image de Dieu. La moindre connaissance du génie hébraïque les aurait empêchés de voir la personnalité de Dieu dans un nom à désinence de pluralité.

Il résulte de saint Denis que les esprits créateurs appartenaient à l'une des dernières hiérarchies, et cela se conçoit, étant donnée la relative bassesse de la fonction ; car le Cosmos et l'Adamité apparaissent peu de chose en face de la série spirituelle, pour n'en nommer qu'une.

Le prototype de l'homme, roi du monde sensible, c'est l'ange.[1]

La loi d'évolution, qui nous montre toutes les séries créées devenant créatrices à leur tour d'autres séries, enseigne le devoir de l'expansion,

(1) *De l'Androgyne* (théorie plastique, 1 vol. 12. 1910 (Sansot.)

sous peine de néant. Il découle du texte sacré un dogme qui gouverne à la fois la peinture et la sculpture et toute représentation humaine ; pour avoir proféré ce dogme sous une forme assimilable aux cerveaux anémiés de ce temps, j'ai été étrangement accusé, comme le furent mes maîtres : Léonard et Wagner. Si notre triste époque ne peut faire d'autre écho à une vérité qu'une calomnie, c'est elle qui se déshonore.

XVII. — *On pourrait définir la beauté, la recherche des formes angéliques.*

Or, cette forme spirituelle, dont nous sommes l'ombre substantielle, nul ne la concevra, sans un caractère de jeunesse, en l'élevant également au-dessus des deux sexualités.

XVIII. —*L'androgyne, c'est-à-dire la jeunesse également distante du mâle et de la femelle, apparaît le dogme plastique.*

On connaît la légende grecque sur l'origine des arts du dessin. A la veillée d'adieu, la fille de Dibutade, potier de Sicyone, pour garder l'image du cher être qui allait partir, délinéa son ombre avec du charbon sur la blancheur du mur.

Ainsi, pour que reste en notre âme le souvenir fervent de notre angélique origine, il nous faut, les uns par l'œuvre, et les autres par la compréhension de l'œuvre, entretenir notre entendement et nos sens même, du désir de retourner un jour auprès de ceux qui nous donneront le parfait amour, comme ils nous donnèrent la réalité et la vie. Et maintenant, de cette sphère des harmonies spirituelles, abaisserons-nous nos regards sur les chopes d'un Manet, la raie de Chardin, les dindons d'Hondekoeter, les casseroles de Kalf, les figurants de Meissonnier ?

Un esprit cultivé, une fois amené sur les hauteurs de l'art véritable, ne tarde pas à découvrir l'ignominie de l'art sans beauté, ce pendant de la parole sans pensée.

On croit communément que l'esthétique est une branche de la littérature ou de l'érudition : même pour ces esprits inférieurs qui ne s'élèvent pas jusqu'à la foi, l'esthétique doit leur paraître la philosophie de sentir ; et, comme ce que nous appelons plaisir emprunte sa catégorie à un inverse que nous appelons souffrir, ainsi le Beau ne saurait être perçu, que par son antithèse radicale, le Laid.

Revenons aux définitions antérieures et relevons

les trois caractères attribués à la Beauté : l'ombre n'étant que l'absence de la lumière, la Laideur a trois informes, trois manques : manque d'intensité, manque de subtilité, manque d'harmonie.

Si l'on m'objectait le bestiaire du Moyen Age, les gargouilles, les dragons, les chimères, je répondrais qu'elles rentrent dans l'intensité, et qu'elles ont le double caractère de la forme réelle en ses parties, et irréelle en son ensemble.

Je crois avoir établi que la Beauté est une des trois façons humaines de concevoir la Divinité, et j'appelle les sept arts nommés beaux entre tous, les sept modes expressifs de la Beauté.

LIVRE II

LE TRIVIUM

OU

LES ARTS DE LA PERSONNALITÉ

OU

INTRINSÈQUES

LES ARTS DE LA PERSONNALITÉ

La collectivité est irresponsable, qu'elle soit mondaine ou politique: le nombre n'a point de mérite ou de démérite propre. Seuls les egrégores rendront compte à Dieu, egrégore suprême, des agissements d'ici-bas.

L'âme humaine subit des appétences parallèles aux instincts du corps, et il n'est pas vrai que les penchants et les attractions soient mauvais en eux-mêmes, puisqu'ils sont conditionnels de la vie, qui est la volonté de Dieu. Lorsqu'une civilisation n'est pas gouvernée par des hommes d'abstraction, il se produit un débordement individualiste des appétences qui n'ont pas été canalisées et endiguées. Qui, parmi les esthètes, n'a gémi devant l'amateur devenu peintre ridicule, devant l'invasion des Amazones dans les beaux-

arts? A partir d'un certain chiffre de rentes, et même sans aucune rente, tout animal latin de l'un ou l'autre sexe est appelé à cultiver ce que la bourgeoisie, en veine de blasphèmes, nomma un jour les arts d'agréments. Où est la donzelle qui ne sabote sa sonate, qui ne piaule sa romance, qui ne salisse son aquarelle? Où est cet homme vertueux et réfléchi qui, ayant des loisirs, n'a pas remplacé la pêche à la ligne par la peinture de paysages, ou qui ne se sert de ses pinceaux barbouilleurs pour pousser les affaires de sa concupiscence?

Où est surtout cet être mâle ou femelle qui, en présence d'une statue ou d'un tableau, saura se taire parce qu'il ignore?

Les beaux-arts devenus, pour Prudhomme, Homais, Bonhomet, les arts d'agréments, il faut que l'homme, même grossier, porte en lui un vague besoin d'idéal. Les mères françaises, ces fauconnières du mariage, dans leur soin de dresser leurs filles à lever un époux, n'omettent jamais musique, peinture et, quelquefois, sculpture. Déjà Balzac l'avait noté, et l'entraînement se pratique encore de même; il nous faut voir ici l'expression d'un besoin esthétique chez la gent mariable.

Les superstitions sont les formes anormales de réalités expérimentales; de même, les usurpations sont l'effort discordant d'un besoin légitime, insatisfait. Dès que l'homme cesse de craindre pour sa conservation, dès qu'il est momentanément relevé du souci matériel, il songe presque inconsciemment à s'accomplir et se crée un souci qu'on pourrait appeler ornemental. Quel est donc le légitime penchant qui pousse l'indigne tout-le-monde à usurper les sacerdotales fonctions de l'artiste véritable, en une singerie sans plaisir pour soi, sans profit pour autrui? Ce penchant aux conséquences si déplorables, un des plus nobles, est le penchant vers la beauté. On a dit l'homme un animal religieux : je le dirai volontiers, un animal esthétique. Sans décider si le sauvage apparaît, être rudimentaire ou bien dégénéré des antiques civilisations, l'homme constaté à l'état de nature, errant, anthropophage, même, présente l'intuition de ce que j'appellerai les arts intrinsèques de l'homme. Prenons le Peau-Rouge, infortuné débris de ce monde Atlante, qui fut grand et plus puissant que le nôtre, prenons le Comanche, le Sioux, que la cupidité des épiciers américains finit à cette heure d'exterminer, et voyons en lui les caractères des trois sortes de

beautés dont l'homme est susceptible. Nos yeux sont d'ordinaire les premiers affectés par l'être vivant, et ce que nous voyons d'abord c'est l'allure, la démarche, la silhouette, la pose, le geste, l'impression, — et tout cela rentre dans un effet analogue à celle de la statue colorée. La seconde impression que nous pouvons recevoir d'un être vivant est celle de la voix, soit qu'elle chante, soit qu'elle parle. Le timbre, l'intonation, les modulations sont susceptibles de beauté, comme les attitudes et les mouvements.

Enfin, si nous suivons le Peau-Rouge au conseil des Sachems, nous pourrons recevoir de lui une troisième impression, celle de l'éloquence, c'est-à-dire de la pensée exprimée. Eh bien ! pour satisfaire l'obscur besoin d'une certaine beauté, qui se montre même aux âmes moyennes, et préserver les vases sacrés du grand Art contre les attributions profanatrices, il a jadis suffi de révéler les arts laïques, les arts mondains, afin de préserver les arts sacerdotaux. Seule, la femme garde encore, de nos jours, à l'état de lettre morte, il est vrai, une tradition qui longtemps engloba l'autre sexe. Son intérêt seulement, qui se base sur la concupiscence de l'homme, l'a préservée d'une obscuration complète. Elle a telle-

ment besoin de plaire, que même n'en ayant pas le goût, elle serait forcée aux mêmes soins. Voici où son infériorité éclate : ayant la nécessité pour muse, elle ne s'élève pas jusqu'à comprendre que sa grâce est le miroir où se réflètent également les larves de ce monde et les rayons de l'au-delà, et, servile devant ceux qu'elle éblouit, elle ne leur présente que le reflet de leur néant, augmenté du sien.

La parole peut-elle attaquer avec succès les mœurs d'une décadence? Je sais que la vérité doit être périodiquement révélée, c'est-à-dire présentée sous des formes nouvelles et que décide le caractère du lieu et du moment.

Après la publication de ce livre, on ne fermera pas un piano, ni une boîte de couleurs moites.

Considérant l'être humain dans ces trois éléments, corps, âme, esprit, je vais rendre à la vulgarisation les trois arts de la personnalité qui sont : la kaloprosopie, la diction et l'éloquence.

I

LA KALOPROSOPIE

Si j'envisageais ce que l'être humain peut esthétiser par l'aspect du corps en mouvement, j'appellerais cet art perdu et que je m'efforce de retrouver : la théâtrique. Ce qui fait l'infériorité relative de l'acteur et du chanteur, c'est son rôle de moyen. Il réalise la pensée d'autrui et non la sienne. En outre, la théâtrique comporte la diction, ou déclamation des anciens, et, par conséquent, ce terme engloberait deux manifestations que mon analyse présentement sépare.

On peut concevoir un art prodigieux qui jamais ne fut tenté et dont la *Comedia dell' Arte* nous fournit la caricature : s'il se rencontrait des êtres doués, à la fois, de faculté créatrice et de faculté expressive, s'il y avait des écrivains capa-

bles de réaliser scéniquement leurs conceptions, ou des acteurs susceptibles de créer leurs rôles mêmes, comme le musicien fugue instantanément un thème donné, — on verrait alors un spectacle d'un intérêt sans analogue ; mais la pensée qui crée demeure asymptote du moyen qui manifeste, du véhicule qui épand ; et voilà pourquoi les gens du monde, s'ils se connaissaient, n'oseraient plus prétendre à célébrer les rites sacerdotaux, mais s'étudieraient à reproduire les commandements plastiques de l'œuvre d'art, sur eux-mêmes.

L'homme de loisir devrait se considérer comme l'acteur de sa propre personnalité ; et, si minime que soit la personne, un mondain trouve à sa portée une sorte de collaboration au plan esthétique. Si on ôtait, par la pensée, les bienséances de la cour de Louis XIV, on aurait aussitôt, au lieu de ces sentiments si discrets, en leur expression, que nous a conservés Racine, les accents brutaux des *Mémoires* de Saint-Simon. Toutefois qu'on se relâche du cérémonial de sa caste et de son état, on augmente l'ennui causable aux autres. La toilette même de mauvais goût est une sorte de très basse idéalité ; et les femmes subissent des chiffonnages disconvenants à leur beauté, parce qu'en elles, à l'état confus,

réside cependant un souci de l'extériorité esthétique, souci tellement grave qu'elles n'osent suivre leur intérêt et leur goût, et se soumettent au commun avis, de peur de s'égarer. A-t-on remarqué que l'ancienne magistrature, d'il y a deux siècles, n'avait jamais subi ces invectives grossières, ces lourds souliers volant à la tête du Président, qui émaillent aujourd'hui les séances de justice ? Qu'on interroge les dévots, ils avoueront que, entre deux évêques d'égale vertu, le plus décoratif les édifie davantage. Dans les mœurs égalitaires les différenciations n'étant que momentanées, les fonctions devenues analogues à des séries de représentations, tout Français, qu'il soit chef de l'État, de l'armée, ou de l'Université redevient bourgeois, au sortir des cérémonies de son département. Il faut avoir vu à pied, aux Champs-Élysées, sous les regards indifférents, le chef de l'État promenant sa digestion d'un air qui s'excuse auprès du passant. Or, c'est précisément l'homme privé qui peut être aujourd'hui l'homme distingué.

On s'étonnera peut-être que, dans ce traité, le discours s'arrête à des questions de mise et de maintien. Quiconque a, comme on dit, un peu de monde, connaît des gens qui ne sont point des

bêtes, qui valent comme naissance et culture à la fois, dont les revenus dépassent le million et qui, puérilement appliqués dès l'aube devant des jeux de chaussettes, au bout de longues conférences avec leurs tailleurs, aboutissent à être un peu plus mal mis qu'un cocher anglais. La matière intéresse tout le monde, elle vaut d'être didactisée, et, puisque, malgré l'application, si peu y entendent, pourquoi ne pas enseigner sur ce terrain ?

Je sais l'ennui de l'individu qui affecte une pose, mais les autres, qui affectent une rude simplicité, tournent bien vite au goujat ; et, comme la politesse s'appelle : la forme de la charité applicable aux gens dont on ne peut améliorer ni l'âme ni les repas ; il convient de faire aux circonstances usuelles le bien qu'on peut. Le bien qu'on peut toujours, c'est de s'obliger soi-même à ces restrictions d'humeur, à cette résorption du caractère, sans lesquelles la rencontre d'Alceste devient plus fâcheuse que celle de l'homme au sonnet.

Je ne connais pas le mot qui exprime l'esthétisation de l'homme plastique extériorisée.

On ne saurait assimiler à la mimique la contenance d'un patricien ; et me voilà forcé de créer un nouveau vocable pour une chose très ancienne.

XIX. — *Le premier des arts de la personnalité est la Kaloprosopie (de καλος, beau, et προσωπον, personne), c'est-à-dire l'embellissement de l'aspect humain ou, mieux, le relief, du caractère moral, par les mouvements usuels.*

XX. — Il y a quatre sortes d'hommes : l'homme de Dieu, l'homme d'Idée, l'homme d'Etat, l'homme du Monde.

L'homme de Dieu doit paraître absent, abstrait, quand il passe ou se tait, tout en onction ; en enthousiasme, dès qu'il parle. Un prêtre ne doit pas rire, ni plaisanter d'aucune sorte, ni lire un journal en public, ni témoigner par son attitude qu'il appartient à la société civile, enfin se tenir en ambassadeur d'éternité.

L'homme d'Idée, peut sourire, mais non pas plaisanter : il regarde la vie autour de lui, à condition de la regarder de haut et de toujours donner l'impression, qu'il vise par-delà ce qu'il fait, et qu'il n'est qu'à moitié au présent, hommes et choses.

L'homme d'Etat sera grave, silencieux, et ne sourira pas, le pouvoir, qu'il fait peser sur les libertés et les vies, doit le remplir d'une auguste tristesse, et, médecin du collectif social, il ne

saurait manifester aucun sentiment personnel sans s'avouer indigne de son rôle abstrait de justice et d'utilité.

Saint Ignace a promulgué cette doctrine occulte : « Faites les actes de la foi, et la foi viendra. » Je dirai sans crainte :

XXI. — *Celui qui réalise l'extériorité d'une idée en réalisera l'intériorité, à moins qu'il se démente ; de même, l'intériorité peut amener l'adéquate extériorité.*

L'Artiste a pour collaborateur son temps.

Aucun artiste, si grand qu'il soit, ne se dégage des formules ambiantes ; elles sont le modèle collectif qui se retrouve en toutes ces œuvres.

Dans l'Art subtil et morne de Burne Jones, de Gustave Moreau, on sent que ces maîtres, n'ayant pu puiser autour d'eux des éléments kaloprosopiques, ont dû voir avec l'esprit et dessiner leurs inventions, sans appui de réalité ; au lieu que les primitifs italiens ne concevaient pas plus noble et gracieuse prestance que celle des hommes de leur temps.

A Haarlem, ôtez par la pensée pourpoints et surcots, fraises et feutres, de ces tableaux corpo-

ratifs où Hals étale sa couleur sans idée ; fracquez, vestonnez, redingotez ces bourgeois pansus, repus, et vous aurez sitôt quelque chose de semblable au Tribunal de commerce de Paris. Esthétisés, ces Hollandais sont supportables : comparez les cérémonies louis-philipiennes d'un Larivière.

La loi de Kaloprosopie est telle :

XXII. — *Réaliser en extériorité le caractère qu'on s'attribue.*

La robe du juge, le bicorne du gendarme sont des restes de cette doctrine.

On va m'objecter qu'il est des êtres sans caractère et que ceux-ci ne sauraient extérioriser que leur vide ? Et nous voici à la partie difficultueuse de la démonstration ; nous voici venu à l'homme du monde.

XXIII. — *Parmi les impressions de l'œuvre d'art, il en est que la personne humaine peut donner.*

Je ne parlerai pas de la beauté de l'œil que l'art n'a jamais pu traduire, car cette beauté se compose de rêve, de désir ou de vision.

XXIV. — *La personne vivante a un avantage esthétique sur la statue, c'est la succession indéfinie des mouvements.*

L'Art est immobile, il cristallise pour la durée un seul mouvement : si je dois représenter Tannhaüser d'après l'admirable récit de Romé, je choisirai entre le moment où il arrive aux pieds du Pape, et celui où il tombe foudroyé par l'anathème.

Au contraire, je puis développer en Kaloprosopie toute la gradation d'un sentiment.

Qui n'a vu, certaines fois, une femme élégante donner, pendant un long moment, une série ininterrompue de poses, de gestes, d'expressions charmantes, se déroulant comme la moire changeante d'un même ruban ! Dans les rôles, assez voisins de nos mœurs, des Perdican et autres personnages de Musset, n'y a-t-il pas une grâce mélancolique ? Le cordonnier poète Hans Sachs des *Maitres Chanteurs* remplit la pièce, efface Walter et Eva, et cependant il est réel.

Le Cuirassier de Géricault ressemble à un héros, et le général Boulanger ressemblait à un acteur !

N'oublions pas que Talma donnait des leçons de maintien impérial à Bonaparte, que les nouveaux

évêques, si peu esthètes, s'exercent cependant à bénir, au mom ent de leur sace.

XXV. — *Il faut vouloir son allure, la chercher et la maintenir.*

Pour rendre ces affirmations pratiques, il faudrait entrer dans un détail extrême, préciser quelle modification l'âge apporte dans une même kaloprosopie; car la plus grande erreur de l'allure est de témoigner contre l'évidence, c'est-à-dire les marques du temps sur l'individu.

Toutefois, Baudelaire, comme le duc d'*A quoi rêvent les jeunes filles*, professe la lutte contre la vieillesse. Un des beaux spectacles de la personnalité, que j'ai vu pendant des années et toujours avec un intérêt passionné, c'était l'effort de Barbey d'Aurevilly, cet Antée de la Beauté féminine, qui, en l'approchant, retrouvait ses forces. Arrivé, morne, roide, ankylosé, l'œil atone, la voix éteinte, dans un salon, rencontrait-il une épaule dont le grain de peau lui plaisait, une nuque où il pût enrouler le serpent de sa concupiscence, on voyait une métamorphose s'opérer, et le rajeunissement se prononcer par degré, jusqu'à des flamboiements d'âme à incendier vingt cœurs, qui

n'eussent pas été les viscères corsetés de poupées élégantes.

Avec quelle grâce, il disait : « Laissez votre regard de jouvence rallumer l'œil d'un vieil aigle qui cherche encore le soleil, de sa paupière alourdie, mais entêtée. »

C'est un devoir de paraître mieux qu'on est, pour la plupart des êtres.

En ce monde de semblances, il faut mentir quand on ne saurait être vrai, qu'au prix de la laideur. Vraiment, si les femmes manifestaient leur niaiserie, leur absence de générosité d'âme, leur mauvais cœur, on les fuirait ; et le monde irait plus mal ; si les magistrats trahissaient leur conscience par leur contenance, les plus grands désordres, les moins répressibles pulluleraient.

Le grand argument du contemporain pour sa défense réside dans la nécessité de ne remuer que la tête et les avant-bras, sous peine de faire éclater le grotesque latent du costume actnel.

XXVI. — *Toute la beauté plastique est basée sur deux conditions : les proportions et la périphérie du mouvement, laquelle nécessite le nu ou la draperie.*

Les statues de Baudin font rire, tandis qu'une de Mgr Affre, pourrait valoir, par la seule différence de vêture.

Au schématisme linéaire, il faut demander les principales règles de la kaloprosopie. Les dictons populaires ou populaciers donnent raison au résultat de l'étude.

L'épithète d'*horizontale* signifie, en effet, une idée de mollesse, de paresse, de luxure, tandis que les verticales correspondent aux idées de devoir, de sévérité, comme en témoigne le dicton: raide comme la justice.

La proportion humaine étant cinq fois moins large que haute, pour l'effet d'idéal, il faudrait que le parti-pris d'élévation prédominât, et, au contraire, augmenter l'impression de largeur pour toutes les idées de contingence et de plaisir. Mais la ligne droite étant une pure abstraction, il n'y a, au point de vue esthétique, que les angles obtus et que les courbes plus ou moins visibles ; encore ne faut-il pas trop presser ces généralités dont les *a priori* d'imagination peuvent changer le caractère, puisque la concupiscence s'éveille en face des formes acides d'impubères, et que la terreur naît devant le masque arrondi de Néron ou l'obésité d'Henri VIII.

L'esprit des formes, dans le sens où les anciens hermétistes disaient l'esprit des métaux et des simples, est tout à fait différent de leur schématisme scientifique.

Hogarth, ce peintre de laideur qui a écrit sur les proportions, dit la courbe la ligne de la beauté ; or la *Résurrection de Lazare* de Rembrandt, *la Melancholia* de Dürer et *le saint François* d'Alonzo Cano ne présentent pas de courbes caractérisées. Le mandarin chinois, lui, considère l'obésité comme la conséquence de l'activité spirituelle, aux dépens de la physique.

La courbe s'appelle la ligne du mouvement,car un membre ne saurait se mouvoir sans décrire un segment de cercle. On n'a pas assez envisagé et là réside l'esthétique, la propriété sentimentale des lignes. Pour reprendre les exemples déjà donnés : ce qui peut faire de la courbe l'idée de la beauté, c'est l'opposition nette entre le concave et le convexe. De cette opposition seule résulte la beauté féminine, et nous ne la retrouverons ni chez Néron, ni chez Henri VIII, dont les courbes sont schématiquement toutes convexes. L'horizontale est la ligne de l'instinct ; elle marque la direction du mouvement chez l'animal ; et la femme initiée, s'il en pouvait être, qui attend

l'amant devrait esthétiquement être dans une posture où cette ligne prédominerait ; au contraire, elle se lève, pour aller au-devant de l'attendu, et retarde l'expression animale de l'homme. A l'inverse, une femme qui ne veut pas céder arrêtera presque toutes les entreprises, à moins qu'elle n'ait affaire à un goujat, pourvu qu'elle se tienne debout, sans s'appuyer à rien, car, si elle s'appuie, elle rappelle à l'homme sa faiblesse.

Celle qui veut donner l'idée de l'honnêteté doit porter une robe entièrement unie, sans marquer la taille ; ce qui divise le corps engendre la familiarité ; le costume religieux en est la preuve visible.

Je prends mes exemples de la sexualité : le peu d'entendement de l'époque fait que le désir seul est lucide.

Une forme du vêtement qui a, sans doute, été prise comme terme moyen entre la robe honnête et la robe déshonnête, c'est la forme oblique, la forme cloche qui met, au moins, une sorte de dignité jusqu'à la taille. Le chapeau de polichinelle, qui coiffa longtemps Henri IV, et le chapeau haut de forme, qui coiffe tout le monde aujourd'hui, ne peuvent pas être dépassés en laideur ; mais cette laideur semble consciente d'elle-même

et discrète, tandis que, depuis le hennin jusqu'aux cornes, la femme, consciente de son absence de cerveau, n'a jamais mis sur sa tête que des choses absurdes...

La remarque serait sans intérêt, si on n'ajoutait pas que ces choses absurdes sont les seules qui lui conviennent, parce que, participant de l'oiseau par les mouvements, elle peut modifier l'effet qu'elle produit avec une variété inépuisable.

A-t-on remarqué cette habitude mondaine de n'arborer les couleurs vives qu'aux mois de chaleur, et dans le décor de la nature, où elles produisent une criante désharmonie. Là encore, il faut chercher une explication dans un *a priori* moral. La couleur a une telle importance, que les enfants rachitiques de noble race ont été rendus à la santé par la teinte violette aux vitres d'une serre. La concomité de la villégiature et des vêtements de couleur procède d'une idée de relâche dans la formule mondaine. On remarquera aussi que le jaune, en Occident du moins, est en grand discrédit auprès des femmes et des imbéciles. Cependant, avec des parements et des effilochés noirs, il devrait composer symboliquement les toilettes des Fédora, des Listomères, et correspondre aux destinées de violence ou d'égoïsme.

C'est à tort que le rouge se trouve à la fois sur le cardinal, sur le bourreau et sur le soldat : la vraie couleur hiératique est le violet pour les hommes, et l'orangé pour les femmes. Le vert, étant à l'état dominant dans le règne inférieur de la Nature, ne paraît pas une couleur propre à la vêture. Il est bien certain que les hommes du monde sont des sots, puisque leurs seuls visages pouvant avoir forme humaine, ils l'éteignent par l'éclatante blancheur du plastron.

Un Anglais, Semper, divise l'impression plastique de l'homme en trois éléments : le stase ou le piètement ; le mouvement instinctif ; le mouvement affectif. Mais la principale règle de l'aspect esthétique, pour l'homme vivant, comme pour la statue, sera la périphérie du mouvement. Le salut qui ne prolonge pas son action dans tout le corps ne produit aucune impression de grâce : et la femme qui serre la main avec aisance a déjà perdu beaucoup de son prestige ; car, ne valant que ce qu'elle s'estime et n'étant estimée que ce qu'elle paraît, tout contact, si minime qu'il soit, prend la signification de faveur, ou bien la banalise. Puisqu'un retour est impossible aux formes décoratives, sans un retour encore plus impossible aux institutions harmoniques, et qu'on ne saurait plus

être beau, il n'y a plus qu'à être distingué. Dans cette voie, suivant la raison, on rencontrera parfois cette beauté qui résulte de la parfaite adaptation d'une forme à un emploi donné. La botte vaut esthétiquement mieux que le soulier, la cravache que la canne, le feutre que le chapeau dur, et la dentelle que le linge. Pour ceux qui, point trop superficiels, s'efforceront d'appliquer ces avis, une indication les guidera : qu'ils cherchent dans les musées, dans les recueils d'estampe, l'époque et la race auxquels ils se filient le plus, et puis qu'ils décident : leur goût seul dictera, ce que leur audace peut emprunter aux anciennes parures, pour une accommodation actuelle.

Il n'y a, en somme que trois contenances : dominatrice, équivalente à celle de l'interlocuteur, et déférente. Plus un homme est qualifié au-dessus d'un autre, moins sa voix et son geste doivent être durs et nets : dans les rapports entre égaux, il faudrait laïciser l'onction ; quant à l'inférieur on doit le traiter en bonté distante, puisque, l'inférieur étant celui qui ne comprend pas, le ton condescendant changerait sa notion.

En thèse générale, la civilisation est basée sur le plus grand nombre de réticences dont l'homme est capable, et l'art du dandysme se pourrait

définir : la différenciation individuelle obtenue par les procédés les plus généraux.

Il ne faut décourager ni les vers luisants, ni les gens du monde : ils sont, chacun dans leur office, de petits ornements.

Maintenant, pour ceux qui, sans être une entité, ont une demi-perception de l'idéal, ils peuvent chercher à manifester, par l'allure, un caractère.

La femme a trois poses, dans le sens noble du mot : le devoir, l'Egérisme, et l'érotisme.

Pour l'homme, il y a trois effets à produire : l'estime, la déférence, et la sympathie.

Enfin, finissant ce chapitre, où je ne puis qu'indiquer une voie perdue, possible à rouvrir, que l'homme désireux de ne pas augmenter la laideur de ce monde, se reporte en sa recherche, vers les chefs-d'œuvre ; et lorsque, malgré la livrée actuelle, il aura conscience d'une posture de bas-relief, d'un rythme de statue, d'une expression de tableau, il aura fait à ce moment de la kaloprosopie. Le commandement semble ironique, mais une des conditions de la Beauté, a dit Baudelaire, consiste dans la rareté, et celui qui n'est pas rare, en quelque point, existe-t-il ?

II

LA DICTION

Quoique le regard humain soit le plus beau spectacle de ce monde et l'expression la plus vive de l'âme, la parole qu'on a voulu donner en principal attribut de l'homme apparaît, plus exactement encore que tout autre manifestation, le truchement par lequel l'âme s'extériorise. Les choses que l'on dit ne valent pas seulement en elles-mêmes, elles empruntent de la diction un intérêt, une puissance, et parfois tout leur caractère. Il y a de vilaines, et de belles voix pour parler comme pour chanter ; il en est de sympathiques ou de répulsives, et quiconque a pris plaisir à une causerie de femme, s'est plu à des intonations et non à d'obtuses pensées. Le dialogue d'amour se base entièrement sur l'inten-

tion vocale. « Je te hais, je vous déteste », peuvent signifier éclatamment le contraire de ces mots, et l'exclamation : « Je l'aime, oui ! » servir à un cri de haine.

Plus l'émotion s'avive, moins le sens des mots demeure.

Aux conversations des raffinés, la sténographie donnerait de perpétuelles antiphrases, puisque des paroles deviennent affirmatrices par la modulation vocale, tandis que le : « oui », accentué d'une certaine sorte, signifie le : « non ». A-t-on assez remarqué combien le proverbe : « Le ton fait la chanson », se vérifie dans le tous-les-jours de la parole.

Le trait d'esprit dépend de la façon de prononcer et, si la chaire chrétienne de nos jours ne réunit que les fidèles et jamais n'attire ceux qu'elle devrait surtout convertir, c'est que la parole de Dieu se trouve, depuis la mort de Lacordaire, la plus mal dite de toutes.

Où est l'obligation d'apporter les soins profanes aux matières divines ? Au théâtre, ce temple laïque, l'acteur se montre l'exécutant d'une illustre partition. Les prédicateurs de l'avenir, dressés en une sorte de conservatoire homélétique, réciteront avec des intonations, scéniquement

apprises, les Carêmes de Massillon, les Avents de Bossuet, les sermons de Fénelon, les Panégyriques de Fléchier.

Tout à l'heure, nous parlerons de l'éloquence proprement dite, des énonciations de pensées ; envisageons d'abord Démosthène, le plus grand orateur de la race oratrice : il n'improvisa jamais. Le discours pour Ctésiphon, aussi bien que les Philippiques et les Olynthiennes, furent composés par un écrivain, mais ils furent prononcés par un déclamateur. A part le discours de Mirabeau sur la banqueroute, qui a une valeur littéraire, toute l'éloquence politique se résout, depuis un siècle, en déclamation, non pas étudiée, apprise, mais ânonnante, informe. Ceux qui ont entendu Gambetta, se sont rendu compte du caractère sans suite et sans portée de ces improvisations souvent victorieuses d'une résistance parlementaire.

Ayant parfois suivi le Chevalier Adrien Peladan dans les cercles légitimistes du Midi, j'ai pu, quoique très jeune, me rendre compte que le peuple, — incapable de comprendre l'idée la plus contingente, hors quelques mots qui sont, suivant les clans, le Roi, l'Honneur, la Patrie, la République, l'Ouvrier, le Progrès, la Réforme — n'en-

tendait que la voix et ses modulations. En somme, l'orateur républicain ressemble au musicien arabe tympanisant une chambrée, et, du reste, les clubs n'ont jamais vu que des succès d'attitude (Robespierre) et de voix (Danton).

La conversation féminine n'a rien de significatif que les exclamations, les hi! les oh! les ah! et les eh!

Il y a donc, dans le maniement de la voix, un art à la fois instrumental et improvisateur qui décide le plus souvent du résultat sur l'auditeur. Au reste, toujours l'expression du visage se solidarise avec l'intonation, et la scène de M. Jourdain apprenant à prononcer les voyelles pourrait se compliquer instructivement. La qualité et le maniement de la voix sont capables d'ajouter ou de diminuer sensiblement l'effet d'une parole ou d'un acte. Il existe une façon de parler à qui souffre, soulageante, caressante ; il y a une voix de charité, comme il y a une voix d'amour, comme il y a une voix de commandement, une autre de prière. Cette infériorité où était Jean-Jacques Rousseau, dans ses rapports avec la noblesse, se retrouve chez tout homme d'étude et de silence qui n'a pas cultivé la souplesse de l'intonation. Les récitatifs de Gluck et certains de

Wagner peuvent presque cesser d'être du chant et devenir une déclamation rythmée.

« La musique n'est qu'un mouvement de la voix », a dit Lamennais. Il eût été plus juste de dire que la voix est un mouvement et un instrument de la musique. A vrai dire, la musique comme art comprend surtout l'harmonie ; la mélodie, malgré des règles semblables, une identique technie, mériterait l'épithète du même écrivain qui l'appelle le perfectionnement de la parole.

Je conseille aux auteurs tragiques, de ne pas livrer leur œuvre à la représentation avant de l'avoir parachevée. Ayant eu un admirable acteur dans un rôle, j'éprouvai ensuite la plus grande difficulté à quelques corrections, parce qu'elles déformaient les parfaites intonations associées dans ma mémoire aux mots eux-mêmes.

L'actrice, la plus connue et la plus fêtée qui soit, malgré qu'elle joue, le plus souvent, des inepties, s'est vue attribuer une voix d'or, par l'admiration publique.

Aujourd'hui que Wagner a révélé la double loi du *leit motiv* et de la mélodie indéfinie, l'auteur tragique peut concevoir un emploi littéraire de la voix que Racine a ignoré. Les procédés du

récitatif se peuvent appliquer à la déclamation, comme la formule psalmodique au récitatif lui-même.

Une superficielle objection, qui s'étend à tout l'énoncé précédent, va surgir dans l'attention du lecteur ; il revendiquera la beauté du naturel, l'horreur de l'afféterie et s'écriera que j'ouvre une école de grimace et de comédie.

Rien de ce qui mérite le nom d'art ne supporte l'épithète de naturel.

Il faut aider, par l'application et l'effort, les dons les plus vifs, les facultés les plus gratuites, Raphaël, certes, était doué ; par quel travail, il a mis ces dons en activité et les a poussés jusqu'à l'excellence.

Ces belles voix qui ont valu à tel maçon la destinée d'un ténor illustre n'ont pas dispensé de beaucoup de vocalises et d'exercices ; la danseuse la plus sylphide se condamne à des exercices effroyables pour un gymnaste ; l'entraînement du violoniste, du pianiste sur un morceau de concert épouvanterait d'autres que des paresseux. Si l'on est peu doué, il faut que l'étude supplée ; si on a de vives facultés, il faut encore que l'effort les accomplisse. On apprend à marcher, à parler ; il y a une gymnique de la beauté comme une de

l'hygiène ; après s'être fait des muscles, on doit encore se faire des attitudes ; et, si la grammaire est l'art de parler et d'écrire correctement, la diction est l'art de parler bellement.

La modulation parlée influe sur les circonstances les plus variées.

La reine Jeanne, entrant dans la prison où gémissait depuis dix-huit mois le prince François des Baux, le délivra, dès qu'il eut parlé, séduite non par des rayons d'équité, mais par les sonorités de sa voix.

En puissance, tout ce qu'on raconte des effets du chant s'applique à la diction. L'abbé Maury, en montrant ses pistolets et s'écriant : « Calotin, oui, voilà mes burettes ! » dut son salut à l'intonation et au geste.

Quiconque a souvent parlé d'amour sait que les fois où on s'applique, modulant les expressions tendres, on donne un grand émoi. Quelle femme, à l'Opéra, n'a souhaité entendre des lèvres de son mari les mêmes exquises inflexions d'amour ? Or la paix du mariage, l'avenir de la famille et celui de la société même dépendent de la façon dont les époux parlent d'amour.

L'incantation antique, qui balbutie encore dans les collèges initiatiques du Maroc, n'était pas autre

chose qu'un art de dire, distant également du parler vulgaire et du chant.

L'intentionnalité de la diction fixe la volonté et l'affirme : ici l'intérêt le plus étroit s'ajoute à l'esthétique. Sur chacune de ces trois faces de l'homme, il y aurait lieu à un traité spécial, traité de la beauté optique ou l'art des apparences humaines ; traité de la Beauté sensible ou l'art de la diction mélodique ; et enfin matière noble par excellence, traité d'élocution esthétique.

III

L'ÉLOQUENCE ET LES SEPT MODES

A l'a oratortire on a substitué le parlage, et, je ne crois pas, hors du prêtre, qu'aucun artiste ait lieu de monter à une tribune, c'est-à-dire à un tremplin d'intérêts aux couleurs nationales, — je ne vise ici que l'expression de la personnalité par la parole.

La faculté de penser n'engendre pas fatalement celle d'exprimer : pour bien parler, il faut pouvoir penser vite, à propos et devant témoins.

« Si je conserve, — dit Harmonide dans Lucien, — à chaque harmonie son caractère spécifique, l'enthousiasme au mode phrygien, le bachique au lydien, la gravité majestueuse au dorien, les grâces à l'ionien, c'est à vos leçons, Timothée, que j'en suis redevable. »

Or ces modes sont applicables au discours. L'impétuosité phrygienne n'a point sa place en nos mœurs; tout s'y oppose, notre costume d'abord. Aristote qualifie ce genre de terrible et menaçant.

Platon n'admettait que le dorien, Lucien le nomme mode divin; il régit la métaphysique, et l'idéologie, l'accent majestueux et penseur; les « vers dorés » rentrent dans cette catégorie et toute pédagogie supérieure.

Le lydien employé pour la première fois aux noces de Niobé, attribué particulièrement au constructeur de Troie, Amphion et à Orphée, semble être le rythme passionnel et affectif, le pathétique tendre, le ton sentimental.

L'ionien correspond à la grâce, même spirituelle: c'est le dire de Marivaux ou de *Comme il vous plaira*, la tirade sur la reine Mab, et aussi le concetto.

Le lesbien exprime la magnificence ; en ce mode sont la cour, le règne, la personne de Louis XIV, et l'école vénitienne entière.

Je ne pousserai pas l'archéologie jusqu'à rechercher les parallèles vivantes de l'hypo-lydien, du myxo-lydien, car j'entends les modes à l'intellectuel. Je soulignerai seulement par des exemples

ces cinq catégories, ce pentagramme de tonalités morales, Michel-Ange, Dante, Eschyle sont le plus souvent en mode phrygien. Au-dessous d'eux, au plan matériel, viendraient les Puget, les Caravage, les Ribera, le Tintoret parfois.

Tous les philosophes et les théologiens, les artistes de pensée, le Vinci, le Poussin, appartiennent au dorien.

Euripide, Racine, Lamartine, la Vénus de Médicis relèvent du lydien ; Watteau, Prudhon, Corrège, Mozart, sont des ioniens.

Haëndel, Milton, Phidias, Titien : des lesbiens.

En écartant le phrygien pour sa violence, et le dorien pour sa hauteur, il reste trois modes usuels : le langage passionnel ou lydien ; le langage mondain ou ionien ; le langage lesbien ou officiel. Or, l'homme civilisé est celui qui peut moduler les trois intonations différentes d'une même phrase et qui dira parfaitemeut : « Je vous aime », à une femme ; « je vous aime », à un ami ; et, fonctionnaire : « Je vous aime », à ses subordonnés.

Un ministre en ses voyages ne songe pas qu'il devrait être lesbien sur le quai des gares, lydien, dans les toasts et concerts, ionien pendant les liqueurs ; cependant la faculté d'être vif, aimable

ou pompeux semble obligatoire au prestige de la personnalité et à l'économie de toute existence. La profession d'avocat, cette immoralité basée sur le mépris de la loi et des juges, puisque les causes les plus perdues trouvent des défenseurs, n'aurait pas sa raison d'être, pour une certaine caste, si elle savait parler. Une réforme possible serait de substituer le mémoire au plaidoyer déclamé ; les magistrats jugeraient sur des documents écrits. Au lieu de cela, la Cour d'assises ressemble à un théâtre de gros drame ou plutôt à une arène où le caleçon rouge, le procureur, lutte avec le caleçon noir, l'avocat ; le jury prononce, l'enjeu est une tête.

Il a fallu un bien grand mépris des magistrats pour qu'on tempérât leur verdict par l'obtuse sensibilité des jurés qui, susceptibles de s'affoler comme de s'émouvoir, atténueraient un parricide, si Mounet-Sully, un jour, venait déclamer le plaidoyer fait par un écrivain.

Vraiment, là comme à l'église, il faut dédoubler l'effort : il faut un écrivain ponr le texte et un comédien pour la récitation.

A la Chambre, au premier aspect de style périodique, les couteaux à papier et les couvercles de pupitre s'opposeraient, de tout leur bruit.

La parole est l'expression de l'idée et de la volonté; elle agit d'autant plus que l'idée est mieux imaginée et la volonté chaleureuse. Démosthène mettait son art dans l'action, c'est-à-dire s'adressait à l'âme et non à l'esprit. Celui qui convainct, magnétise ; par une électrisation subtile, il pénètre son auditeur jusqu'à le déterminer contre ses tendances. L'infériorité de l'éloquence la destine aux foules, et les foules sont bêtes, irrémédiablement, non pas considérées dans leur composition, mais par leur caractère de foule.

Si elles ne sont pas malheureuses et touchantes, elles deviennent odieuses aussitôt, par l'excès animal qu'elles portent à tous leurs mouvements.

Shakespeare l'a exprimé dans Jules César et Coriolan.

L'orateur, idéaliste et mystique, serait celui qui prendrait toutes ses raisons de l'ordre abstrait et providentiel, apportant des preuves d'infini en son discours, et dédaigneux des individus et des faits, développerait les Normes, en action dans sa matière.

Est-ce possible, hors de la chaire catholique ? Il s'agit moins de savoir ce qui convient aux mœurs d'un temps et d'un lieu, que de rechercher en toute chose, ce qui équivaut à l'éternité et à l'infinité.

La mesure d'un être est celle de son horizon mental ; mais la mesure qu'il donne de lui tient dans l'expression. Ridicule devient la pensée subtile, si un accent de terroir la déforme, si un défaut de la langue la bredouille.

Paraître ce qu'on est, demande une grande force d'extériorisation ; paraître ce qu'on voudrait être confine déjà à l'œuvre d'art.

L'être humain, se considérant comme une matière pour l'œuvre d'art, arriverait à d'étonnantes réalisations.

Les arts ont leur date et leur climatérisme que l'entêtement individuel ne dément pas.

L'architecture est morte et l'éloquence aussi. Elle pourrait renaître dans la chaire, cela dépend des directeurs de séminaires ; elle ne paraîtra plus dans les assemblées politiques.

Mais il y aura toujours des êtres de foi qui voudront convaincre, et ceux-ci doivent savoir quelques règles.

La première condition de Quintilien, celle qui manquait à Mirabeau, c'étaient les mœurs oratoires. Une chose vaut suivant celui qui l'a dit. L'art de forcer l'attention consiste à contrarier son habitude et l'idée qu'on a donnée de soi précédemment ; l'homme grave qui soudain s'enflamme, celui plein

de vivacité qui tout à coup se solennise, frappent fortement l'imagination.

On ne saurait évaluer la force d'une affirmation, si on ne la produit dans la forme convenant au milieu. Le Bonaparte, en des congrès à diplomates compassés, avisait une précieuse potiche et la brisait à la moindre contradiction : l'effet nerveux était obtenu sur les assistants; ils cédaient, jugeant le corse indomptable. L'affirmation mondaine présente une bien autre difficulté : l'enthousiasme ou l'exécration ne peuvent guère se produire aujourd'hui, qu'au prix d'un prestige personnel.

A moins de fournir une carrière d'audace et de prosélytisme, il ne faut pas dépenser le crédit d'individualisme qu'on nous fait, ou bien on risque de se perdre.

La qualité du personnage agit plus dans le discours que son art de dire; l'excellence de ce qu'il dit, vient en tout dernier lieu.

Inconsciemment, le parleur s'étudie plus à frapper son auditoire qu'à se contenter lui-même ou plutôt, une fois, en face du public n'a-t-il pas d'autre moyen de se satisfaire que d'émouvoir non par la vérité, mais n'importe comment.

Notre éducation gréco-latine nous a leurrés sur

l'éloquence ; si on l'envisage esthétiquement, les Bridaine, les Mirabeau étaient de pauvres écrivains, ils ne nous ont laissé que des cadavres de discours.

A considérer l'art oratoire pour ses résultats pratiques, c'est un magnétisme. Convaincre, c'est envoûter.

Un initié ne croira pas que ce soient les mots en bataille qui luttent aux lèvres des adverses parties ; pas plus que, dans un tournoi, ce n'étaient les lances qui se menaçaient, mais les destinées qui s'affrontaient.

XXVIII. — *L'éloquence considérée pratiquement est l'art de fausser la volonté d'un auditoire et de lui imposer la sienne, ce qui s'opère selon les lois magnétiques, par des projections nerveuses de la personnalité, sous forme de parole.*

Hors des premiers moments, on pourrait avec une voix suppliante et des modulations assorties plaider la culpabilité d'un assassin, et le sauver.

Si Démosthène connaissait les lois de son art, si l'éloquence est l'action, encore et toujours l'action, cessons de la considérer comme une

partie des belles-lettres et mettons-la parmi les arts, puisqu'elle participe de la musique et de la sculpture et qu'elle couronne la kaloprosopie et la diction.

A une époque aussi pédagogique que celle-ci, on est surpris, au collège de France, comme à la Sorbonne, du piètre intérêt des professeurs : manquent-ils d'instruction ? non ; ils manquent de personnalité.

Les grandes aventures ont été les médailles à l'effigie d'un,qui était puissant devant le Seigneur, comme Nimrod, dont le terrible profil s'enlève en vigueur sur la nuit des temps. On ne parle pas de Bonaparte orateur, lui qui n'avait pas besoin de parler, le fascinateur d'un peuple, le sorcier aux cent milles grenadiers, ce vieux de la Montagne qui voulait, comme tous les tigres de la jungle unis, et qui, un instant, contraria par le seul poids de son vouloir les Normes de ce monde. Arme empoisonnée, levier de ténèbres, source d'aveuglements, la parole publique et profane n'a laissé derrière elle que des ruines; et les Latins meurent sous le poids des paroles empestées qui vibrèrent comme un souffle de mort, aux lèvres de Luther, de Voltaire, de Jean-Jacques et des avocats de la Convention.

Quel silence majestueux sur le passé oriental ! Ceux qui gouvernaient, recueillis et pensifs, ne nous ont laissé que des dates : leurs idées sont demeurées secrètes ; et la dernière forme de l'honnêteté sera désormais de ne jamais aller au Pnyx, de fuir l'Agora.

Que viendrais-tu dire au désert de la multitude qui demande l'égalité, ô thérapeute impuissant désormais, et qui ne peux plus que penser pour ceux qui déraisonnent, comme le moine prie pour ceux qui se perdent dans la boue mouvante du siècle.

LIVRE III

LE QUADRIVIUM

OU

LES ARTS RÉALISATEURS DE LA BEAUTÉ

OU

EXTRINSÈQUES

LES ARTS EXTRINSÈQUES

L'ÉCRITURE DES FORMES OU DESSIN

D'après le *Béreschit*, l'Art aurait commencé par le dessin ; les Œlohim apparaissent, projetant leur ombre, pour élaborer la forme humaine.

L'Art commence par la ligne, cet abstrait ! J'arrive tout de suite au plus secret de la question.

Apelles, venant exprès de Rhodes pour voir Protogènes et ne le trouvant pas, traça une ligne sur un panneau blanc. A peine Protogènes revenu vit-il ce contour qu'il s'écria : « Apelles est venu » ; et il traça un contour encore plus pur. Mais Apelles revint et redessina d'une façon incomparable et définitive. Pline ajoute qu'il a vu ce panneau fameux, très effacé, dans le palais des Césars, sur le mont Palatin.

Or ceci, incompris de tous les peintres vivants, démontre qu'il y avait une initiation des Beaux-Arts comme une des sciences ; et on pourrait la restituer avec un peu de temps.

On sent, en effet, un mystère dans le dessin, qui ne peut résider ni dans le modelé, ni dans la perspective.

Philostrate, biographe d'Apollonius de Tyane, dit : « Les premiers peintres de l'antiquité ont peint avec une seule couleur et rien n'empêche qu'on ne distingue dans de pareilles peintures les formes, les caractères, les passions Avec un crayon blanc, vous pourrez pourtraire un nègre : la forme de son nez, de ses cheveux, de ses joues, de son cou, le noircira à vos yeux. »

Le dessin est la seule partie longtemps vivante de l'art ; les peintures du Pœcile par Polygnote durèrent neuf cents ans ; mais si le coloris paraît un élément qui ne peut rester stable, la ligne, elle, demeure la partie immortelle du dessin.

XXIX. — *La ligne est la philosophie de l'Art, elle ne doit pas dépendre du tempérament de l'artiste ; la ligne est dogmatique : c'est l'immuable théologie de la forme.*

Le dessin, graphisme des formes extérieures et sensibles, s'opère par trois procédés partiels qui sont : la ligne, le modelé et le clair-obscur. La ligne est le plan en largeur et hauteur d'une forme, quant à son profil.

Le modelé est la mensuration en profondeur et en saillie des parties d'une figure.

Le clair-obscur est la proportion graduée d'une lumière sur une figure ou un ensemble de figures.

La ligne en soi, aussi abstraite que l'alphabet, n'existe pas dans la nature ; littéralement, c'est un idéogramme, le hiéroglyphe qui pour l'intelligence humaine traduit le monde sensible ; c'est donc la partie la plus élevée, la seule indépendante de la technie et où le génie se peut montrer ; tout le reste appartient au talent. Si les formes n'étaient que des surfaces plus ou moins planes, la ligne suffirait à les exprimer ; mais les formes, comme toute substance, occupent un espace sous les trois dimensions. Voilà pourquoi cette définition seule vaut : le dessin est l'art d'écrire, au moyen des formes vivantes traitées par le procédé abstrait de la ligne, augmenté du modelé.

Il est donc illogique de considérer le dessin comme une partie de la peinture, puisqu'il la

génère. Esthétiquement, le modelé suffit à exprimer les courbes et les rondeurs des formes.

Le corps humain est la principale et devrait être la seule matière où le dessin s'appliquât. L'homme ou microcosme incarne la synthèse de l'univers ou macrocosme, il est l'apogée du monde sensible ; il semble, d'après le texte de la Genèse, que toute la création animale n'ait été qu'une échelle ascendante pour aboutir à l'homme.

I

ARCHITECTURE

L'Architecture est, techniquement, l'art de produire la beauté par une succession de plans géométriques réalisés,suivant les trois dimensions de la matière. Plus encore que dans les autres arts, la loi de l'unité domine ; et non pas seulement l'unité produite par la convergence des parties vers l'expression dominante, mais encore dans la conception même. On a cherché pourquoi cet art était mort et on n'a pas remarqué qu'il agonisa du jour où l'individualisme devint la forme de l'inspiration. Le monument qui apparait sous l'étalon des mesures du patési Goudéa, 4000 avant Jésus-Christ, date la plus ancienne de la construction esthétique, est venu mourir et chercher une sépulture dans les palais des bords de la Loire. Quoique les châteaux à briques de

Louis XIII, la colonnade de Perrault au Louvre, certains hôtels du XVIII[e] siècle, méritent une mention, l'art finit le jour où ce ne fut plus le personnage abstrait nommé roi qui se commanda des demeures, mais l'homme passionnel sous la couronne, qui voulait des relâchements à sa fonction. Anet a été élevé pour une femme, et voilà pourquoi le grand Art touchait à sa fin. Le frisson nerveux ne mérite pas de temple, et les rois plus que les autres hommes doivent n'oublier jamais que les grandes expressions ne conviennent point aux petites matières, et qu'il ne sied pas de déranger le marbre et la pierre pour abriter des caresses.

Victor Hugo, qui tout le long de son œuvre offrit des effets en place d'idées et colora la métaphysique par des jeux d'aqua-fortiste, a cru formuler une clarté en disant : « Ceci, le livre, tuera cela, le monument. » Non, le livre, au contraire, crée des fanatiques pour le monument qui, lui, garde sa signification propre, à travers toutes les mutations civilisées. Mais le monument ne peut refléter que la dominante d'une époque, une communion.

Le monument incarne la moyenne des âmes d'un lieu, et il est bien certain que le Palais de l'Industrie incarnait l'âme moyenne de Paris. J'ai déjà dit que l'individualisme ne pouvait rien en

l'architectonique. Les Gustave Moreau, les Burne Jones, les Watts, ont puisé, en eux-mêmes, un art étranger à leur siècle, Ingres, à une époque de pantalons, a su retrouver parfois le nu antique. Tandis que les autres arts du dessin continuent le rayonnement par la personnalité, l'architecture, produit de l'âme générale, ne relève,depuis cent ans, que de la bâtisse ou de l'entreprise de construction. N'est-il pas extraordinaire que la gare, ce lieu si particulier, n'ait pu engendrer sa forme expressive : lorsque ce n'est pas un hangar, on y voit, ô insanité, le plein cintre romain et le pilastre grec. D'où vient que les activités de la pensée se sont conservées, sauf une seule ? Avec des intermittences, la civilisation a toujours pu continuer les modes expressifs, sauf un ; enfin, malgré les prodigieux éléments de comparaison et d'étude que l'archéologie nous a livrés, nul ne peut faire surgir un monument. J'abandonne le palais, lieu royal, l'hôtel de ville, expression de la vie communale ; en présence du nombre des paroisses de Paris, du nombre des paroissiens qui les fréquentent, et de la place que le catholicisme tient encore dans nos mœurs, je ne peux pas dire qu'il n'y a plus d'églises esthétiques parce qu'il n'y a plus de foi, et la seule explication la voici :

XXXI. — *La loi absolue du monument est l'unité, mais dans cet art l'unité n'est pas produite par l'individu comme dans les autres, il faut qu'elle résulte de la moyenne animique.*

Le métaphysicien, ne s'occupant jamais de l'être inférieur, parce qu'il ne lui présente que des symptômes amoindris, a coutume de concevoir l'individualisme d'après l'individu d'exception. Mais l'exception n'étant que la formule moyenne d'un temps à l'état colossalisé, les bourgeois d'une époque sont la caricature des génies de la même époque. L'individualisme à l'état inintéressant, mais dynamique, se retrouve chez la dévote, chez le notaire, même chez l'officier qui, en dehors de son service, s'exprime librement. Les dévots ne sont plus le magnifique troupeau qu'ils étaient, car le jour où ceux qui commandent ne sentent plus la douleur inquiète du pouvoir, ceux d'en bas perdent aussitôt la notion des douceurs de l'obéissance. Autre cause de l'ignominie des églises actuelles, la femme les peuple presque exclusivement et les abaisse à son image.

Voyez les pauvretés esthétiques qu'édifia Louis II, de sainte mémoire ; voyez même, puisque nous sommes en Bavière, le touchant effort de Louis Ier

qui, désespérant de trouver des architectes, fit copier les palais de Rome et de Florence ; voyez même les projets insensés d'un Makart et d'un Tracksel.

Une dissertation sur un art fini et qui ne créera plus, est inutile. L'architecte contemporain n'a encore qu'une raison d'être : celle de prolonger, par tous les moyens, la durée du legs antique ; quant à ses propres élucubrations, qu'il les rentre comme des incohérences indignes de voir la lumière. Eût-il du génie, il restera impuissant, en une matière où l'âme d'un temps seule pourrait le féconder. Qu'il soit un émule du décorateur de théâtre et du metteur en scène, qu'il combine les classiques éléments avec la fatale utilité ! Une dernière remarque : l'architectonique est l'art qui nous a légué le moins de noms ; Ictinos, Pierre de Montereau, et quelques autres seuls sont venus vers nous ; en revanche, la moindre bâtisse de nos rues est signée, mais plutôt, je l'espère pour la confrérie, en une adresse commerciale qu'en prétention esthétique. Il plaît d'attribuer aux grands architectes, dont le patési Goudéa est l'ancêtre, une conscience particulière de leur art qui les détournait de produire leurs noms au même titre que le sculpteur ou le peintre. Ils

savaient sans doute que leur œuvre avait, pour véritable auteur telle date de telle foi, en tel lieu. Un monument, c'est le pentacle d'un cycle, la maison d'une idée, le temple d'une aspiration. Or, les périodes harmonieuses sont finies, l'évolution intermittente et morcelée ne produit plus que des incidences manifestatives ; il n'y a en puissance et en acte, que des idées fausses sur tout l'Occident, et les aspirations n'ont plus assez de hauteur pour devenir monumentales. L'art, c'est la queste de Dieu ; le monument naît de l'espérance de le trouver; et comme l'âme moderne s'est dissociée des grands courants qui vont et viennent du divin au mortel, le peuple qui n'a plus de religion d'Etat, n'aura plus d'architecture.

II

LA SCULPTURE

La sculpture est l'art de réaliser en relief les formes vivantes et, plus spécialement, de réaliser les formes humaines, sous les trois dimensions de la matière.

Cet art, difficile à sentir, malgré les conditions si précises de sa manifestation, a dû précéder les autres. Si nous demandons à l'ethnologie le résultat de son enquête, elle nous montrera chez le sauvage, la calebasse, le récipient du liquide comme la plus permanente des manifestations primitives. La trace initiale d'industrie humaine apparaît sous forme de débris céramiques.

Esthétiquement, les découpages au couteau des Océaniens, pas plus que leurs tatouages ne concernent l'histoire de l'art. La sculpture naquit de la

religion (il a fallu représenter le Dieu), c'est-à-dire du temple, et le plus ancien spécimen est ce bas-relief de Sirpoula au Louvre, où une harpiste accroupie frôle des doigts les cordes de son instrument. On peut hardiment attribuer, à quinze cents ans avant Goudéa, cette figure.

Il serait difficile de préciser, si le bas-relief précéda la ronde-bosse ou vice-versa, mais il y aurait lieu de montrer la véritable grandeur des arts égyptiens, assyriens, qui précédèrent de tant de siècles les statues grecques. Soit dans la conception hiératique de l'Egypte, soit dans le naturalisme assyrien, il y a déjà un art inimitable, en certaines parties. La race de Nimroud a prodigieusement exprimé les grands félins qu'elle pourchassait, les sublimes taureaux qu'elle vénérait. Pour rendre à ces civilisations leur gloire artistique, il faudrait entrer dans l'archéologie proprement dite, et au point de vue de l'enseignement, la Grèce l'emporte sur ce qui précéda et sur ce qui suivit, c'est l'histoire de sa art statuaire que nous développerons en exemple.

Quel était ce Dédale de Knosse dont Pausanias a parlé, qu'on fêtait à Platée et à Olympie? et l'architecte du labyrinthe crétois n'est-il pas un de ces mythes que les Grecs se plaisaient à placer

dans la nuit primitive ? Comme il s'agit de donner des modèles et non de décrire l'évolution de l'art, il faut d'abord préciser en quoi la sculpture grecque a mérité sa place canonique. Elle a su se borner, dans ses chefs-d'œuvre, au corps humain ; elle a mis dans le corps humain l'expression périphérique ; elle n'a jamais failli à une vision de jeunesse et de force ; de là, découlent les trois arcanes primordiaux.

La statuaire est l'art d'exprimer un état d'âme par le mouvement du corps. Ce mouvement doit être répandu dans toutes les parties de la figure ; enfin, la figure doit être conçue dans une formule d'apothéose, c'est-à-dire de jeunesse et de force. Ce qui rappelle l'enfance ou fait songer à la vieillesse se trouve antiplastique.

La Renaissance,pour compenser son infériorité dans l'expression périphérique, essaya de reporter, comme la peinture, sur le visage, le plus grand effort de signification; et il n'est pas douteux que les œuvres de Donatello en débris ne nous donneraient pas cette impression qui rayonne du moindre fragment de la belle époque ionienne.

III

PEINTURE

La peinture est cet art, amplificateur du dessin, qui ajoute, à la ligne et au modelé, les couleurs analogues à la réalité. Donc, esthétiquement, le coloris n'est qu'un surcroît, admirable sans doute, d'expression, mais qui ne suffit jamais à constituer la Beauté d'une œuvre. Ingres disait que le dessin est la probité de l'artiste, parole relative, comme si on affirmait que la foi à la présence réelle est le moyen d'une bonne communion.

Le premier point de la peinture, c'est-à-dire de la couleur, c'est le clair obscur.

Le clair-obscur est la proportion graduée d'une lumière sur une figure ou un ensemble de figures.

Etant donnée une figure, c'est-à-dire l'espace

qu'elle occupe en hauteur et largeur, pour préciser ses creux et ses saillies, il faut déterminer comment elle se comporte, par rapport à la lumière.

La Joconde qui fut, au dire de Vasari, éclatante des couleurs de la vie, se voit aujourd'hui incolore et ne produit plus que des effets de clair-obscur, mais on est convenu de donner ce nom à un parti-pris violent de l'éclairage fréquent chez Rembrandt, et déjà constitué dans « le Précurseur » de Léonard.

La lumière diffuse, c'est-à-dire indépendante de la scène qu'elle éclaire, appartient exclusivement à la peinture murale.

Elle s'emploie lorsque, les figures d'une composition étant d'une importance équivalente, il n'est pas permis d'en sacrifier aucune pour en souligner d'autres, exemples : l'école d'Athènes et la dispute du Saint-Sacrement.

Rembrandt, qui est loin de présenter à la critique des œuvres orthodoxes, a du moins manifesté une loi de la peinture.

La figure la plus qualitative se trouve la plus éclairée, ou mieux encore la figure principale devient elle-même l'élément lumineux de la composition.

Ainsi, sauf cette restriction indiquée tout à

l'heure, qu'on ne doit pas abandonner à l'ombre quelques-unes des figures égales entre elles, comme par exemple les apôtres d'un Cenacolo, — dans une apparition divine, c'est Dieu qui doit éclairer.

Depuis la fatale influence de Manet, l'artiste latin a cessé d'employer la distribution de la lumière, comme moyen expressif. Niaisement, le peintre, ayant déshabillé un modèle sous des arbres, a vu une peau grenue de chair de poule marbrée de noir par les ombres portées du feuillage, et il a reproduit avec soin cette laideur, ne comprenant pas que le nu esthétique s'indépendantise de l'action atmosphérique et qu'il faut rejeter du tableau tout ce qui contredit la beauté.

La perspective est l'art d'exprimer la distance respective entre plusieurs objets. Elle n'a pas les mêmes lois au pictural et au linéaire.

Picturalement, elle est basée sur ce qu'on appelle le point de fuite de la couleur, c'est-à-dire le point où un ton décroît en sa nuance mineure, c'est-à-dire diminue d'intensité.

Le coloris est cette partie de la peinture qui donne à chaque objet sa teinte vraisemblable et l'harmonise suivant une dominante qui doit produire une impression d'optique sentimentale,

même à la distance où les lignes ne paraîtraient pas. On a pris l'habitude d'appeler coloristes ceux qui n'avaient pas de dessin, et dessinateurs ceux qui paraissaient manquer de coloris. La vérité est que le Titien ne peut être loué pour son dessin d'une extrême négligence, que Rubens incarne la vulgarité et, pour les monter à ce plan où ils coudoient indûment les grands Florentins, il a fallu s'entraîner sur des mérites d'un ordre inférieur. N'oublions jamais que les arts, ces modes expressifs, ont la beauté pour but, et qu'en peinture, comme en littérature, il s'agit d'exprimer son sentiment, selon les règles sans doute, mais non suivant le goût de quelques-uns. Poussin, sauf dans le *Deluge*, s'accuse un piètre coloriste ; les bleus de Le Sueur font souffrir la rétine, et même dans la Bibliothèque des Députés, il y a chez Delacroix des taches dissonnantes.

L'éclat,qui ne convient pas à un Jugement Dernier devient une faute égale dans les crucifixions de Rubens où traînent toujours de rutilants plats de cuivre et des chiffons vermillonnés.

La touche a des lois, n'en déplaise aux capitans de la brosse et aux badauds qu'ils rassemblent ; et les manières « strepitosa » et les coups de pouce, les accents de vigueur et la pastosita ne valent pas

plus que l'accent gascon ou marseillais ; l'art répugne aux clowneries et aux gamineries : il veut plaire et pénétrer, non pas étonner.

En tout cas, si le sabrage du pinceau se supporte dans les draperies et les formes secondaires, il devient imbécile dès qu'il s'applique au corps et à la figure humaine.

La trace de la touche sur le visage humain ne doit pas être perceptible à l'œil.

Rembrandt et Halz vont protester, mais je leur demanderai : à l'un, ce que deviendraient ses têtes, sans son parti-pris de clair-obscur qui supporte l'empâtement ; et, à l'autre, s'il a jamais peint autre chose que des visages d'échevins, des têtes de marchands.

Cette part de l'humanité qui offusque les murs du Musée de Haarlem, on ne souhaite pas la rencontrer, ni vivre avec elle. Or, qu'on daigne retenir ce principe :

Ce qu'on dédaigne dans la vie, il le faut rejeter de l'art.

Et c'est le moins : pourquoi fixer ces ennuis, ces cauchemars ; bourgeois et truands. Il y a un prétexte, on l'appelle le *pittoresque*, qui signifie bon à peindre : pouilleux de Murillo, idiots de

Velasquez, voyous de Courbet, bohèmes de Manet, et ce qui a suivi.

Si les artistes contemporains aimaient la beauté, l'homme de Medan n'eut pas osé risquer sa doctrine. Comment un ignorant de cet acabit a-t-il pu, sur sa parole fantaisiste, déchaîner un tel courant de vulgarité,qu'il a fallu Wagner, un archange, pour déblayer le fumier de cet onagre. On peut lire, dans la collection de l'*Artiste*, un article intitulé: *Une nouvelle manière de peindre*, pour mesurer l'ineptie contemporaine.

L'homme de Medan, critique d'art et l'homme des joyeusetés ; Sylvestre, inspecteur des Beaux-Arts ; X*, directeur ! Celui-là, il ne faut pas le nommer par son nom, car il n'a rien fait : il s'est donné la peine d'entrer dans les bureaux, et gouverne l'art français sans étude, sans compétence, sans l'ombre d'une garantie.

Une telle administration n'est dépassée en absurdité que par la production de ce temps ; abandonnant l'art officiel et récompensé, j'envisage ces choses sans nom, sans dessin, sans demi-teintes, sans modelé, sans perspective, sans forme, qu'on exhibe impunément. Cela s'appelle impressionnisme ou symbolisme, dans les journaux, et démence pour les êtres raisonnables.

Il y en a même qui osent s'intituler les déformateurs, et d'autres les tachistes. O nobles Grecs, qu'eussiez-vous dit, en voyant ces fous bafouer la proportion sainte et s'enorgueillir de leurs ignorances, bien mieux les ériger en théories ! Et vous, Génies de la Renaissance, vous ne supposiez pas que le *clair*, cette constante lumière de vos fresques, deviendrait synonyme de la rue et des pires truandailles.

L'un découvre le beau caractériste par lequel le chiffonnier égale plastiquement Lohengrin ; l'autre, le ton local, qui réduit la peinture à des juxtapositions d'affiches neuves.

Les anarchistes opèrent depuis longtemps dans le domaine esthétique ; mais une époque matérialiste ne s'aperçoit du danger qu'après son éclat. Qu'on y pense : si l'homme d'en bas n'était pas entré dans le roman et dans le tableau, il n'eût pas osé lancer ses bombes.

93 a commencé par des idées fausses.

IV

DE LA COMPOSITION

XXXIII. — *L'ordonnance ou composition est la réalisation d'une idée, par les formes et le clair-obscur.*

Le dessin est l'écriture plastique, et comme la phonétique, elle sert au lyrisme aussi bien qu'à l'anecdote, au sublime comme au trivial.

La peinture d'histoire est fille des immortels principes de 89. La prodigieuse idiotie, commencée par des ambitions d'avocats et finie par des concupiscences d'assassins, communiquées à tout un peuple, frappa l'entendement toujours un peu féminin des artistes, de stupeur ; et, comme ces rencontres épouvantables ne comportaient pas d'explications en leur énormité, l'événement, le

fait fit invasion dans l'art. On vit dans l'histoire des gestes isolés de l'âme qu'ils exprimaient. Au Panthéon, nous trouverons d'abord les deux extrêmes de la question.

Voici d'abord *le Jugement du Feu* de M. Cabanel (c'est quelquefois le privilège des membres de l'Institut de garder après la mort cette désinence qui les rend, malgré leur effort, à ce tout-le-monde dont ils ont réverbéré l'âme inexistante.) Le peintre, au lieu de voir l'être humain sous les formes d'une époque, n'a noté que les formes mêmes de cette époque dans leur insignifiance ; il a fait l'image, au lieu de restituer en un cadre précis les sentiments constitutif de l'être humain.

Sur ces mêmes murs, Puvis de Chavannes a peint la vocation de sainte Geneviève. Il s'est peu occupé de savoir l'exacte broderie convenant à saint Germain d'Auxerre, ni de rechercher quelle espèce de bure les bergères de la banlieue de Paris employaient pour leurs vêtements. Il a vu un saint bénissant une sainte future ; il a vu la même perfection chrétienne consacrée dans le vieillard, balbutiant encore chez l'enfant ; musicalement, il a orchestré ses autres figures comme un accompagnement ému aux deux significatives;

enfin, sous des formes sans date, il a réalisé d'admirables expressions d'humanité.

Chaque fois que, ce qu'on intitule : « tableau d'histoire » n'est pas une simple occasion plastique de traduire l'âme humaine en son principe, il ne reste qu'une chose relevant de la librairie et en aucun cas de l'esthétique. Le plus éclatant de tous les tableaux français, le plus vénitien, assurément, *l'Entrée des Croisés à Constantinople*, représente moralement l'apitoiement du brillant vainqueur en face de la détresse du vaincu. Ces chevaliers, beaux comme des héros féeriques, sont près de se dire, en voyant quelles nobles infortumes embarrassent le pas de leurs coursiers, qu'ils auraient pu être trahis par le destin des armes ; et cette réflexion suffit à mélancoliser en eux l'ivresse du triomphe et à faire sentir leur cœur chrétien sous la cuirasse. Au contraire, si Delacroix, même par une archéologie soigneuse, n'avait représenté que les brutes féodales, lassées de leur burg et accourues, dans un pays de rêve, pour opérer leur aventure soudarde, il n'aurait pas fait œuvre lyrique : il aurait été peintre d'histoire.

Des modes de l'imbécilité, la forme historique est la plus insupportable, autant par le cauche-

mar impérial qui la détermina, que par le côté mnémonique, puéril et scolaire, de ces représentations.

D'après cette idée, juste en soi, qu'il faut un rituel pour condenser l'âme d'un collectif, ils décidèrent, avec la laïcisation et le pourchas des moines, que les dieux avaient fini leur règne sur l'entendement humain, qu'il fallait une déesse et qu'il la fallait à leur image; et, ne trouvant rien qui les réverbérât eux-mêmes autant que l'égoïsme national, ils inventèrent la Nation.

On a reproché d'avoir écrit, dans l'ostracisme de la peinture militaire, « sauf la chouannerie ». Certes, les Chouans avec leurs sabots, leurs grègues, ne s'accordent pas avec l'idéal plastique ; mais comme ils furent, par la date, les derniers défenseurs de la Vérité et de la Raison, comme ils furent les derniers fanatiques du Catholicisme, ils appartiennent à la peinture religieuse, en annexe des *Acta Martyrum*. Ils sont morts pour Dieu : ce sont non des soldats, mais des confesseurs.

La loi optique du théâtre est la même que la loi optique du tableau, non pas au physique, mais au métaphysique. L'illusion, sur laquelle se base le plaisir esthétique, exige ou l'abstraction du

costume, la draperie, ou l'imprévu des formes, c'est-à-dire le recul d'aspect et de vêture. La règle veut que toute forme qui ne peut se traduire par le vitrail ne soit pas forme noble ; or, je défie que l'on fasse un vitrail avec des fracs. Le costume de chasse, moins odieux que celui de ville, et certaines toilettes de femme peuvent donner lieu à des tableaux, jamais à des statues. Le pantalon, la redingote et le frac ne peuvent sous aucun prétexte entrer dans l'art statuaire, puisque, la statue ne signifiant que comme apothéose, Louis XIV lui-même fut raisonnablement traité à l'antique. En vertu de cette affirmation de Wagner que « l'art commence où finit la vie », en vertu des progrès de l'instantané, rien de ce que donne l'objectif, ne relève de l'Art. Or l'objectif donnera : le Carreau des Halles, l'Embarras de voitures, etc.

En outre, l'Art étant basé sur la signification des formes, l'époque qui a banni toute forme significative s'est volontairement exilée de la représentation esthétique. Les êtres et les choses contemporaines, ne seraient-ils pas vulgaires en eux-mêmes, ils le deviendraient par le seul fait de leur transposition sur le plan émotionnel. Qu'on se reporte à la dissertation sur la kalo-

prosopie ; j'y ai démontré que le geste animique devenait impossible avec nos modes; enfin, si l'on veut une preuve plus absolue, la critique d'art comparé va la fournir. L'homme en frac peut-il réciter les fureurs d'Oreste et les discours d'Auguste? La femme en corset peut-elle égrener la plainte harmonieuse d'Iphigénie ou le touchant plaidoyer d'Esther? Non. Eh bien! toute forme incompatible avec la tragédie s'avoue incompatible avec le grand Art, qui doit rester tragique. Je n'entends pas oublier ici la grâce; mais, continuant le même procédé d'examen, je demande si Rosalinde, si Desdémone, si Titania, je demande si Yseult, Sieglinde sont possibles en corset, en pouf, en chignon, en crinoline, en capote, en waterproof, en yachting. Il est permis au vêtement d'être neutre, c'est-à-dire de ne pas aider à l'expression ; mais il est défendu au vêtement d'être contradictoire, c'est-à-dire de démentir l'expression.

Les dessinateurs d'éphémérides ont tiré le meilleur parti de l'élément contemporain ; les femmes de Gavarni, son Thomas Vireloque, sans aboutir au typique et à l'abstrait de ce qu'il représente, valent comme analyse des formes passagères. Il faut ajouter que son chef-d'œuvre,

le Débardeur, ou plutôt la Débardeuse, n'incarne que l'élégance du chahut ; et Th. Vireloque, le gâtisme de Vautrin. Je défie que l'on cite une seule œuvre de forme contemporaine qui résiste au voisinage, sur un mur de Musée. La même aberration qui fait le public complaisant au veston de la pièce moderne pousse l'être incultivé à rechercher dans l'art l'image de sa propre bassesse. La classe moyenne présente cette maladie du goût. Seul, le peuple désire des mousquetaires, sinon des héros ; il va à l'Ambigu, et le bourgeois au Palais-Royal; et en cela le peuple s'éloigne moins de l'esthétique que le bourgeois. Cette morale grossière du mélo se rattache encore à l'idéal, tandis que les mots à double sens et les vives scatologies des théâtres de genre augmentent le fumier moral du spectateur.

Le portrait est la forme limitrophe entre l'art du dessin et l'idéal, susceptible d'être élevé jusqu'au grandiose, capable aussi de ne témoigner que du métier. Comme la fortune tombe de nos jours aux mains les plus basses et n'y reste pas assez longtemps pour les laver, le traitant se trouve la seule gent portraicturale. Or il serait bien fâcheux que les musées de l'avenir eussent à conserver et à étaler des trognes, par respect pour

le beau procédé employé. Vivre est la première condition d'œuvrer ; il serait donc absurde de chicaner l'artiste sur le choix de ses modèles : ce sont eux qui le choisissent, ce n'est pas lui qui les élit.

Sur la foi de quelques Millet et de quelques Rops, on admet le genre rustique. Si le paysan est peint avec vivacité, et s'il est bien paysan, il n'éveille que cette sorte de pitié qu'inspirent également les êtres ou avortés, ou dégénérés. Quand l'homme de la terre n'est pas un ramassis de bas instincts têtus, il ne présente que les caractères confus de l'humanité ; et qui a vu de vrais bergers, comprendra pourquoi les bergers d'Arcadie sont admirables, pourquoi Théocrite et Virgile ont rendu la nature, ainsi que Poussin, d'une façon plus réelle que MM. Breton, Laugée. Copier les déteintes de la sueur sur le corps, comme Millet, les rapiècetages de fonds de culottes de Bastien-Lepage, les crasses de banlieue de M. Raffaëli, témoigne d'une véritable aberration.

Il n'y a qu'un art dans tous les arts, l'allégorie, la représentation la plus synthétique possible d'une série de faits, d'idées ; on a vu depuis dix ans la sculpture saisir la pelle, la pioche, la charrue Ce qui nous a valu, au lieu d'Hercule,

des voyous ; au lieu de Milon, des décharnés; au lieu de belles anatomies, des sabots qui escamotent les pieds, et des bourgerons plus commodes à modeler que des torses ; l'ignorance se dissimule sous le costume.

Lorsque la peinture d'histoire fut intronisée, comme elle exigeait des dimensions contraires à la vente d'une époque aux petits appartements, on la réduisit à des proportions de tableautin et ce qu'on appelle le genre fut. Meissonnier, l'homme qui reçut l'épithète d'incontestable, arriva à persuader les niais, que la distance où se trouve placé un militaire n'influe pas sur la visibilité du numéro de ses boutons, et que les aiguillettes, ainsi que les brandebourgs, échappent aux lois perspectives. Sa cote dépassa celle de tous les artistes vivants. De Meissonnier, comme d'une mère Gigogne, sortirent des séries de reîtres, de raffinés, de marquis, ce qui correspond, en plus propret, aux figurants de théâtre. Là, l'intérêt, ne réside que dans une certaine minutie de touche : aucun sentiment ne saurait être exprimé par ces modèles en travestissements de mardi-gras.

Impuissant à retrouver la formule du nu héroïque et de l'allégorie, le peintre du XIX[e] siècle, par ennui des vignettes à la Duruy et par méfiance de

la fausse grandeur à la Millet, se mit à représenter ce qu'on voit par la portière d'un wagon. Quand on songe que M. Harpignies, pour n'en citer qu'un, a passé sa vie à peindre des feuilles d'arbres, on peut douter de son entendement. Le paysagiste, c'est l'homme qui ne dessine pas, ne conçoit pas, mais ne voit pas davantage. Je ne méconnais pas les nuages de Constable, ni les saulaies de Turner, ni la mélancolie de Chintreuil, ni les couchers de soleil de Rousseau, ni les mares de Cabat, mais je trouve que mettre Corot, même comme vision du réel, au-dessus de Claude, est une grave erreur. L'esthétique spéciale du paysage, se résume en un seul point : le parti-pris significatif du clair-obscur. Comme les formes végétatives ne représentent qu'une beauté de masses et qu'il n'y a pas d'arbre plus arbre qu'un autre, qu'en somme l'individu n'existe pas dans la végétation, que tout y paraît collectif ; il faut sacrifier à l'intention poétique la plus grande partie du tableau. Chaque fois que l'on peindra un site en lumière diffuse, on fera une chose inesthétique. Chenavard l'a remarqué ; l'apparition du paysage dans l'école Italienne a été le signal de sa fin (lunettes du Carrache). Comme l'esthétique ne considère le végétal qu'au sens

littéral de décor, le seul moyen de salut sera de faire pressentir la venue de l'homme ou de faire penser à son récent départ.

L'accent de véracité ne constitue pas l'œuvre d'art : il faut une transposition animique, une prismatisation sentimentale. L'artiste est celui qui sent et reproduit son sentiment, et non pas celui qui voit et reproduit seulement ce que d'autres verraient.

Le paysage doit susciter une légende presque musicale : effet de tristesse vespérale, effet de joie méridienne, effet de langueur estivale. Au lieu de cela, ils inscrivent : Platanes, près de Monfavet ; ormeaux et chênes de tel village; et ils ajoutent le département ; il n'y manque que la distance du site au chef-lieu d'arrondissement et l'indication que l'on peut vérifier, entre telles bornes kilométriques. Ces agronomes et géographes seraient plaisants, s'ils étaient moins nombreux.

Le dessin commence au corps humain, le reste n'est qu'un fond, un cadre de couleur dans l'autre cadre, et rien de plus : d'autant que l'appareil voit plus juste et qu'un peu d'aquarelle sur la photographie satisferait plus complètement le bourgeois.

La mer résiste étonamment, je ne dis pas seulement à la ligne, mais au modelé ; le morceau

qu'on transporte sur la toile ne traduit pas son caractère d'immensité en mouvement. Aussi l'Anadyomène, Démosthène s'exerçant, les Néréides, les Argonautes sont-ils nécessaires à cet élément. Il faut l'homme dans une marine, sinon l'impression pathétique ne sera pas produite ; mais il ne faut pas le marin actuel, car sa vêture se rapproche de la guenille paysanne ou de l'uniforme militaire, deux détestables éléments, irréductibles au point de vue plastique. Jésus marchant sur les eaux, la pêche miraculeuse, l'apôtre qui s'embarque pour aller porter la vérité, Colomb ou Vasco intéresseront toujours davantage que la marine d'Etat et les évolutions de cuirassé. La caravelle, la trirème sont pittoresques ; le torpilleur est hideux.

L'œil du marin garde un reflet d'indéfini et sa fréquentation avec la majestueuse Thalassa l'élève au-dessus du paysan et du soldat : encore faut-il ici, qu'il soit le marin d'une idée, et non pas le marin pécheur ou national ; il faut qu'il incarne une espérance autre qu'une invasion à formule coloniale.

Quant à l'humour, à ces ignominieuses farces dites gauloises où les cardinaux se grisent et des capucins paillardent ; quant aux pendants « mariage de convenance et mariage de raison », il

n'en faut pas parler : l'œuvre d'art exige une vibration plus réelle que la réalité même; puisqu'elle néglige la multiplicité des symptomatiques pour rechercher les dominantes.

Quant à l'animal, il ne peut être sujet d'œuvre, mais seulement l'accessoire : complémentaire de l'expression, il ne signifie jamais assez pour l'isoler de l'homme.

Les grands félins seuls sont assez des personnes pour être peints et encore cadrent-ils mieux dans les chasses de Rubens et de Snydners.

L'animal n'apparaîtra avec raison qu'en figurant: âne de la fuite en Egypte, ânesse de Balaam ou de Jésus, bœuf de la Crèche, cygne de Lohengrin, aigle de Prométhée, paon de Junon, chouette de Minerve, bouc des Satyres, ours de Siegfried, aspic de Cléopatre, cheval de Mazeppa, chien de saint Roch, oies du Capitole, grues d'Ibicus, agneau allégorie du Sauveur et colombe du Saint-Esprit. Mais les basses-cours de Hondekoeter, mais les vaches de Potter, mais les chevaux d'Alfred de Dreux ne se supportent pas. Tordez les serpents autour de la tête de Méduse, et les enroulez à Laocoon et à ses fils, montrez Hercule tuant le lion de Némée ; mais le peintre d'un troupeau de moutons n'est pas un artiste, et le lévrier qui

soutient la fine main d'un gentilhomme ne peut être peint isolément, pour lui-même ; sinon, cela rentre dans le goût pathologique des vieilles femmes pour les animaux.

La nature végétale n'est pas susceptible d'idéalisation ; entre une belle rose et une rose ordinaire reproduite, la différence ne réside jamais dans la forme, mais dans quelques nuances qui tiennent au coloris. Au reste, voilà le terrain des femmes et de ces impuissants qui s'efforcent à trouver un faux semblant d'art,dans la reproduction chromo-photographique de la nature. Qu'un peintre de fleurs trouve la forme héraldique d'espèce et dessine une rose au trait, sans modelé ! Dans le domaine de l'art décoratif, c'est-à-dire de l'art subordonné à l'industrie, on peut égayer un panneau, un piano, un couvercle de boîte, les branches d'éventail,avec des fleurs ; les exposer comme œuvres d'art équivaut à convier des mélomanes pour entendre un exercice de trait pianistique ! La peinture de fleurs ne doit jamais sortir de l'industrie et de l'intimité ; et, puisque j'ai prononcé ce mot d'art décoratif, je tiens à dire que l'époque entière se trompe, en amalgamant la fresque, ou peinture monumentale avec la papeterie, la marqueterie, la dinanderie,

Le collectionneur du XIXe siècle, stupéfait de trouver dans une vieille clef un caractère d'art que n'ont pas les bijoux de sa femme, et l'archéologue, ébloui de contempler dans les Tanagras un peu de la grâce de Praxitèle, ont désiré l'esthétisation des objets usuels. Mais l'amateur guère plus métaphysicien que l'artiste, et l'archéologue souvent peu philosophe, n'ont pas vu le plus, nécessaire pour engendrer le moins. A aucune époque les objets usuels n'ont donné autre chose que le pâle reflet esthétique du grand art. Pour que les terres cuites de la Grèce soient telles que nos musées les montrent ; il faut que les Phidias, les Lysippe aient créé leurs sublimes statues, et l'art mobilier et usuel ne rendra que la proportion amoindrie de l'art sacerdotal d'un même temps. Une autre considération s'impose : cette tendance humaine à rapprocher de soi l'objet de son plaisir ou de son désir, comme elle a matérialisé la religion, tend à vulgariser l'art, à le familiariser. L'artiste, forcé d'accepter les conditions d'œuvrer d'où dépend sa vie, consent, comme Watteau, à historier des éventails et des boîtes à fard ; mais la ligne, la forme et la couleur sont d'augustes modes d'élévation d'âme, non pas des procédés industriels ; et le dandy qui détourne un sculpteur

de l'œuvre de musée pour lui commander un pommeau de cravache, se trompe. Non, l'art ne doit pas descendre jusqu'aux conditions mesquines de l'usage mondain, ou bien, pour être logique, faudrait-il enrouler des phrases de Platon sur le roseau des mirlitons et mêler des passages d'Apocalypse aux dernières nouvelles des journaux. Car, s'il est souhaitable, pour le civilisé, de multiplier à l'infini des rappels de beauté dans le tous-les-jours de sa vie, il est encore plus impérieux qu'il garde la notion respectueuse de l'art et, partant, que jamais il n'ose se familiariser avec lui.

Les collectionneurs que j'ai connus manquaient de religiosité esthétique : passionnels devant le bibelot, distraits devant le chef-d'œuvre. Ceux qui ont fondé l'Ecole des Arts décoratifs doivent être considérés comme une bande d'ouvriers s'efforçant à détourner une matière de son principe.

Quant au garde-manger, au couvert mis, à la desserte, aux crevettes et aux melons, ce sont là des ronds et des barres, de simples exercices de couleur, des arpèges.

Lorsque M. Desgoffes fourbit une épée ou taille les fascettes d'un cristal, il fait l'office d'un ustensilier ; le plus maladroit des amateurs photographes le surpasse.

Par les éliminations, on voit ce qui reste au grand art et, dès l'abord, on ne l'a pas vu ; et des journalistes de bonne foi se sont écrié : « Mais que reste-t-il donc aux peintres ; » il reste tout, dans les règles suivantes :

XXXV. — *L'histoire relève de l'art, lorsque l'événement représenté est l'occasion d'exprimer l'âme humaine dans sa passionnalité typique.*

Le militaire est possible, si on met en scène des guerriers au lieu de soldats. *La vie contemporaine est possible, si on la transfigure* comme certaines fois a fait Rop's.

Le portrait féminin drapé, le portrait d'homme en robe ou simarre peuvent aboutir à l'œuvre d'art.

La rusticité vue à travers l'antique, nue ou drapée.

Le paysage, animé de figures décoratives.

La marine, animée de figures mythiques ou aventurières.

Le sourire de « Comme il vous plaira ».

L'orientalisme des Khalifats, au lieu de la pouillerie d'Alger.

L'animal, en son complémentarisme expressif d'une scène ou d'un individu.

La fleur, le fruit, l'accessoire, aux mains, aux lèvres des personnages.

Et, maintenant, vous tous, les gens de bon sens, rassemblez vos jugeottes, décidez et dites-moi :

Si le massacre de Chio est moins un tableau d'histoire, parce qu'il est lyrique.

Si la peinture militaire n'est plus valable, parce qu'elle représente des Grecs et des Troyens au lieu de mobiles français.

Si la représentation des états d'âme propres à l'époque ne peut se passer de vêtements négatifs de tout caractère.

Si le portrait est moins intéressant, parce que le modèle est plus remarquable.

Si les sabots et la crasse constituent le berger.

Si les nautes de *l'Argo* ne sont pas aussi des marins, comme l'équipage de *la Belle-Poule*.

Si Puck ne vaut pas mieux en son gentil sourire qu'une grimace de buveur.

Si le paysage est moins le paysage, quand il encadre la forme humaine.

Si l'Orient n'est pas plus l'Orient dans son passé de splendeur que dans les instantanés de vos amis touristes.

Si le faucon ne se place pas mieux au poing du seigneur qu'au perchoir.

Si le cheval est diminué par son cavalier.

Si, enfin, c'est la main qui abîme la fleur en la tenant, et si un fruit est gâté parce que d'enfantines dents y mordent.

XXXVIII. — *L'unité esthétique résulte de la connexion des parties.*

Le fût, le chapiteau et la base sont les parties de cette unité, la colonne.

Le pétase, le caducée et les talonnières font partie d'une statue d'Hermès.

Pope le dit, dans son *Essai antique* : « Ce n'est ni une lèvre, ni un œil que nous appelons beauté, mais la forme réunie et l'effet de toutes les parties prises collectivement. »

Le vénérable Malebranche aurait pu se taire avec fruit, an moment d'écrire : « Il n'y a que les sens qui jugent bien de la beauté et de la laideur sensibles. »

Omnis porrò pulchritudinis forma unitas est, affirme le plus platonicien des Pères de l'Eglise.

V

AU SALON CARRÉ

Rien ne démontrera mieux, l'importance pédagogique de ce livre, qu'une étude du Salon Carré qui, au dire des guides, renferme les plus beaux tableaux des diverses écoles, et qui, en réalité ne contient pas les plus remarquables du Louvre. Nul n'ignore que l'Ecole Bolonaise, tout en étant supérieure aux Académies Julian et aux professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts, s'appelle l'abomination de la peinture italienne. Eh bien! une telle indifférence unit le Directeur des Beaux-Arts au Directeur des Musées et aux Directeurs des différents départements, qu'en l'an de grâce 1894, le Guerchin s'étale en plusieurs exemplaires, *Fille de Loth*, *Protecteur de Modène*, *Résurrection de Lazare*; le Guide, autre décadent, a un *Enlèvement*

d'Europe piteux ; l'obscur Napolitain Lionello Spada y montre un *Concert.* Véronèse, dont les *Noces de Cana* occupent presque tout un mur, a encore un autre panneau pour sa médiocre *Chute des Titans.* Il y a même un Bassan, ce dégoût de l'Ecole de Venise. Quant au Murillo payé 615.300 francs, tableau de dixième ordre, il fait le digne et démesuré pendant du tableautin du Spagna payé 200.000 francs, je crois, par les soins fantastiques de M. le vicomte Delaborde. Non loin se trouve une tête attribuée à Dürer, qui déshonorerait une élève de première année. Le Poussin a un de ses moindres ouvrages, *le Diogène* ; Jouvenet, une médiocre *Descente de Croix* ; Valentin étonne encore par sa présence qui est double, si je ne me trompe. Enfin, s'étalent à côté de la divine Joconde, ces artistes de néant, ces Meissonnier d'autrefois, ces choses qui ne sont que de la peinture et non de l'Art, les Terbug, les Metsu, les Dow ; ce qui n'empêche pas de faire un cours d'esthétique dans le même immeuble. A quelles personnes? alors que sont absents du Salon Carré *le Tondo* de Boticelli, *le Triomphe de saint Thomas* de Gozzoli, *la Gloire du Paradis* de Fra Angelico, *la Madone de la Victoire* et le *Parnasse* de Mantegna, *la Vierge glorieuse* de

Lippi, *le Jugement* de Jean Cousin, *le Christ* de Quentin Matsys, *la Vierge* de Jean Bellin, *la Descente de Croix* de van der Weyden, *le Saint-Etienne* de Carpaccio, *l'Adoration des Mages* de Signorelli, *la Madone* de Bianchi. Enfin, si on voulait faire du patriotisme, au lieu de cette *Chute des Titans* de Véronèse, il faudrait mettre, en regard des *Noces de Cana*, *l'Entrée des Croisés* de Delacroix.

Pour combler la mesure, *la Ferronnière*, *la Vierge aux rochers*, et ce chef-d'œuvre de l'art entier, *le Précurseur*, ne sont pas au au Salon Carré.

En revanche, on a commencé une salle des peintres peints par eux-mêmes où les barbouilleuses, les bas-bleus de la peinture s'étalent.

Vainement le goût public a marché, vainement la salle des Primitifs n'est plus un simple passage, les conservateurs en leur immuable mollesse semblent tous endosser cette stupidité de Stendhal : « Que n'eût pas fait Raphaël, s'il eût connu le Guide. »

Il y a deux sortes d'erreurs dans ce classement, l'erreur sur le peintre, et l'erreur sur le tableau.

Guerchin, Guide, Valentin, Lionello Spada Carrache, Murillo, Jouvenet, Rigault, Jordaens,

Le Sueur, Bassan, n'ont pas le droit d'être représentés dans une sélection, par le peu d'importance de toute leur œuvré.

D'autre part, il y a mauvais choix dans les Poussin, *le Saint-Michel* de Raphaël, le portrait au chapeau de Rembrandt, le paysage de Lorrain, le Tintoret.

Une troisième faute, celle-là beaucoup plus grave, c'est d'avoir admis *la Femme hydropique*. Quel idéal peut ressortir de cette scène : un médecin examinant des urines ? Et le sous-off en conquête de Metzu, et l'autre sous-off de Terburg, et le maître d'école d'Ostade, en quoi ces œuvres expriment-elles la recherche de Dieu qui est la fin de l'art ? Quelle beauté concrétisent-elles ?

En 1903, le Salon Carré prétendait au caractère de sélection. Aujourd'hui il a conservé les Guide, les Carrache, les Jouvenet, un Poussin pour le remplissage décoratif et à une hauteur qui ne permet guère de les voir.

Léonard n'a que *la Joconde* et *la Sainte-Anne* ; Raphaël *la Madone de François Ier, la belle Jardinière, le Castiglione, le Saint-Michel* ; Corrège *l'Antiope* et *le Mariage mystique* ; Titien, *la Mise au tombeau, le Christ à la colonne, François Ier, l'Homme au gant, la Maîtresse du*

Titien. De Giorgion *le Concert*. Un Tintoret ordinaire, un ex-Francia. A part le Poussin hors de vue, *le Diogène* quasi invisible tellement il a noirci...

Ce choix inexplicable désoriente le visiteur qui voudrait trouver là une seconde Tribune, le Saint des Saints de la peinture.

VI

LA MUSIQUE OU CYNÉTIQUE DE LA BEAUTÉ

En catégorisation de perceptibilité, si tous les arts s'adressent en leur essence à l'entendement, c'est par les yeux que nous éprouvons leur action. Michel-Ange presque aveugle promenait ses mains sur le torse du Vatican, et percevait ainsi la beauté de ce marbre, en vertu d'une loi hyperphysique.

La sensibilité à l'état normal se localise dans certains organes qui deviennent récepteurs d'une série phénoménale particulière ; mais, dans l'état somnambulique qui est le modèle des unifications nerveuses, la sensation retrouve son caractère essentiel de faculté périphérique.

De même que l'on fait voir, avec des mots, les formes les plus subtiles, de même le monde sensible peut être perçu par l'imagination. Toutefois

le dessin et ses succédanés, architecture, sculpture et peinture, ressortissent de la perception optique. Seule, parmi les arts de Beauté, la musique agit sur nous à l'état périphérique : c'est, avec la théâtrique, le seul qui soit basé sur le mouvement ; les autres sont immobiles. La musique est le moyen de faire naître, selon une volonté expressive et des règles, une succession d'ondes sonores. Dans la peinture, la vibration colorée demeure fixe, l'harmonie est un procédé latent qui ne se manifeste pas, hors de circonstances matériellement évocatrices ; voilà pourquoi ce chapitre s'isole des autres arts, qui tous sont basés sur le maintien d'une expression une fois trouvée.

La Joconde répète depuis deux siècles la pensée de Léonard à ceux qui s'en approchent et, à part l'alchimie du temps sur ses couleurs, elle dit toujours les mêmes choses aux êtres d'une compréhension semblable ; sa tonalité a pu baisser en mineur, son rythme continue malgré les chimifications des vernis. Au contraire, pour ressentir l'impression des derniers quatuors, quatre instrumentistes préparent une sorte de résurrection d'âme musicale. L'harmonie est la Belle qui dort en sa beauté et qu'il faut éveiller par le baiser d'une interprétation analogue à son

essence. Non seulement une sonate de Bœthoven exige un bon instrument et un virtuose ; mais encore la qualité d'âme de l'exécutant, qui se traduit en formule nerveuse, influera sur l'impression de l'auditeur. C'est donc l'art qui exige les conditions matérielles les plus spéciales : en revanche il permet à l'exécutant de collaborer en quelque sorte à l'audition. Un jour, on demandait à Léonard de Vinci qu'elle était la hiérarchie des beaux-arts, et il répondit : « Ce qui les classe, c'est le degré de matérialité expressive. » Il donnait ainsi la première place au dessin, cette écriture par les formes ; il plaçait la peinture immédiatement après,parce que dans la sculpture l'impression agit sensiblement plus matérielle sur la rétine par la ronde-bosse, même si elle n'est pas polychrome. Il ne pensait certainement pas, en son classement, à l'architecture qui, bien que matérielle par ses masses, représente cependant le plus grand effort de l'idéalisation ; en elle, la quantité disparaît, si l'on envisage que la formule architectonique, au lieu de concrétiser un principe individuel, comme la statue et le tableau, elle réalise l'aspiration d'un peuple, d'une race, d'un cycle. Certainement il songeait à la musique, lui qui improvisait sur les instruments qu'il avait

fabriqués, et il concluait, comme nous, qu'elle est le mode le plus matériel de la réalisation de Beauté.

L'opinion générale et superficielle attribue, au chant comme à l'harmonie, le plus haut caractère d'au-delà, parce que l'opinion se forme d'impressions et non de raisonnements. Comme la musique produit des états nerveux analogues aux phénomènes passionnels, c'est la vivacité de la sensation qui a décidé de la formule. Pour le métaphysicien, cette intensité montre que l'art des sons, attaquant la faculté périphérique et produisant chez l'auditeur les diathèses de pathologie morale, se révèle comme l'art substantiel, non seulement en ses moyens, mais en son action.

XXXIV.— *Au point de vue occulte, la musique est le cynétisme esthétique, l'électrisation animique et peut-être la forme artistique de la volupté.*

Il y a trois catégories musicales, la musique proprement dite, c'est-à-dire cette partie des œuvres de chambre de Mozart, de Haydn et de Mendelssohn qui caressent la sensibilité sans l'ébranler. Ensuite vient la musique émotionnelle, telle que Chopin, Schumann et même partie des

sonates de Bœthoven et les derniers quatuors. Enfin, il y a la musique dramatique où le compositeur s'est astreint à soumettre son art aux conditions expressives d'un poème.

Or, plusieurs, qui souscriront aux théories idéalistes quant aux arts du dessin, cesseront de les appliquer à l'harmonie. Ceux même qui repousseront la théorie par laquelle Rubens serait un grand artiste, alors qu'il ne vaut qu'en peintre, « ce qui est bien différent et bien au-dessous d'un grand artiste, » supporteront de piêtres Hummeleries; ceux mêmes, méprisant les dessertes de Chardin et les bodegomes de Weenix, salueront inconsciemment des variations faites pour mettre en valeur un instrument. Ils écouteront, patients, les concertos de Vieutemps et autres vanités.

XXXV. — *Une théorie esthétique n'est valable, que si les règles abstraites s'appliquent à tous les arts, car la beauté étant la loi absolue de tous les modes qui la réalisent, il faut que sa définition et ses catégories se retrouvent exactement parallèles en tous les arts.*

L'homme de Médan, synthétise la basse animalité ; je le cite devant la catégorie qu'on ne peut

soupçonner d'imagination, la seule dont le bon sens soit garanti par l'acceptation de tous, je demande ce que donnerait, en symphonie, la transcription musicale du « Ventre de Paris », et comment le Largo de la fromagerie se comporterait ? Le sculpteur qui aurait pris au sérieux le thème de Médan, qu'aurait-il fait ? Des hautes casquettes, des battoirs, des ivrognes, dans ce domaine de l'éternelle jeunesse, dans cet art d'apothéose ? Celui qui, sûr d'être écouté, lance une formule sans avoir prévu, en sa conscience, son effet sur autrui est un malfaiteur d'un ordre imprévu par la loi des hommes, mais qui sollicite au lendemain de la mort l'épée fulgurante des Anges. Si, dans un livre qui prêche le plus beau style, je puis me permettre une image un peu vive et familière, je ne puis voir l'arrivée de Renan dans l'au-delà sans me figurer un mouvement des Anges où leurs pieds cnémidés d'or s'agitent et ne piétinent pas. Je prie que l'on juge les systèmes à ce critère : une formule de la Beauté doit s'appliquer à toutes ses manifestations.

Quelles que soient les rencontres heureuses et l'art de la contexture, la musique pour la musique, est-elle une inférieure formule ? Liszt abonde de mesures pianistiques sans signification ; et de

même qu'une œuvre d'art s'élève selon la rigueur de sa composition, l'œuvre musicale gagne à exprimer des thèmes précis d'affectivité. Notre époque, sur les autres terrains, continue d'une sorte imparfaite les splendeurs précédentes ; elle aura vu l'apogée de l'harmonie. Sans méconnaître ni ce sommet de l'art vocal, Palestrina, ni les fresques de Haëndel, ni Sébastien Bach, le logicien qui a produit le plaisir esthétique, par l'infaillibilité de sa science, la musique jette son cri suprême du choral de la Neuvième au finale de Parsifal.

Malgré Balzac, malgré Fabre d'Olivet, Lacuria, Eliphas, Delacroix, Berlioz, Gœthe, Byron, Chateaubriand, Lamartine, Musset, César Franck, et tant d'autres immortels, le XIXe siècle s'appellera le siècle de Wagner, car cet homme prodigieux, réalisant à la fois et l'art dramatique et l'art musical, doublement créateur, a trouvé et prouvé par ses chefs-d'œuvre, qu'il existe un art confluentiel de tous les arts, le drame lyrique.

Cette fin de siècle lui devra des gratitudes profondes ; son clair génie, traditionnel en même temps qu'audacieux, a séché et chassé la boue accumulée par le réalisme; et, si les jeunes respirent maintenant un souffle noble et pur, c'est au

Titan de Bayreuth qu'il faut rendre grâces. A l'intellectualité qui gisait, enlisée sous l'accumulation niaise de l'art pour l'art et les jurons de l'ouvrier réaliste, Wagner apporta le feu purificateur de l'idéal éternellement vivant. Mais, semblable à Michel-Ange qui épuisa le statuaire en lui faisant rendre des accents surhumains, Wagner a limité, par la colossalité de son génie, l'horizon musical pour un siècle au moins.

XXXVI. — *Lorsque paraît un des grands génies humains, il se dégage de son œuvre une formule dominatrice, qui subjugue et stérilise les individualités moindres qui le suivent, et cette formule, émanation conquérante de l'individualité, s'appelle un poncif.*

Cependant, après la mort de Raphaël, Jules Romain montra à Mantoue, au palais du T, en sa *Gigantomachie*, qu'il y a un salut pour les minores d'un mouvement d'art ; il consiste à développer exclusivement une des trois grandes inspirations. Jules Romain sut se jeter dans l'intensité et y atteignit une puissance différente de celle de Raphaël dont le génie résulte du très grand nombre de qualités égales entre elles.

Sauf les timbres instrumentaux,dont quelques-uns sont nerveusement associés avec des catégories imaginatives, tels que le cor anglais, le hautbois, les cymbales, la musique n'est pas imitative. Comparez l'orage de la Pastorale aux orages de Berlioz : le premier exprime l'état d'âme des paysans pendant la tourmente ; l'autre veut exprimer le phénomène.

XXXVIII. — *Toute imitation d'un bruit naturel est une erreur en musique.*

Elle ne doit pas décrire, comme le suppose M. Saint-Saëns qui ne comprenant rien aux poèmes de Wagner, s'avoue incapable de penser autrement que par l'oreille. Esthétiquement, l'art musical se définirait ainsi :

XXXVIII.—*L'évocation musicale est la transcription esthétique d'un état d'âme collectif ou individuel, par les sons.*

Cet art ne peut exprimer que l'impression humaine d'un lieu, d'un fait, et jamais, ni ce lieu, ni ce fait. Malheureusement, comme la musique est une volupté, en cette matière la critique apparaît la plus malaisée. Tel qui sent

juste en toute autre question, ici s'égare. On entend rarement dire qu'une musique soit laide, sauf par des techniciens ; le public parisien qui ne perçoit que le chatouillis de l'art, supporte que Sigurd alterne avec la Walkyrie, et préfère la *Cavalleria Rusticana* à *la Flûte Enchantée*. Veut-on une preuve de l'inconscience d'êtres ordinairement conscients? Qui a entendu un confesseur interdire *Tristan et Yseult*, ou quelle pénitente s'accuser de l'avoir joué? A-t-on appliqué l'épithète immorale à une autre partition que celle où les paroles parlaient d'amour ! Et le couvent des Oiseaux n'admettrait-il pas n'importe quelle musique, pourvu que ce soit une réduction, piano seul ! Cependant un art aussi physique, aussi substantiel d'action, aussi influent sur l'état nerveux, devrait supporter les mêmes épithètes que les autres. Le public n'a pas vu l'obscénité de l'entr'acte symphonique d'Esclarmonde, non plus que la mysticité de Lohengrin, et je ne doute pas que l'archevêque de Paris laisserait polluer les échos de Notre-Dame par le *Stabat* de Rossini, tandisqu'il considèrera le récit du Graal, comme une œuvre profane.

En cette matière, l'esthétique est encore plus flottante que sur les arts du dessin.

Avant les chanteurs de Saint-Gervais, qui connaissait Vittoria et maintenant qu'il est connu où l'exécute-t-on, où est-on en état de l'exécuter. Paris n'a pas le chœur d'une véritable polyphonie vocale.

LIVRE III

L'ART MYSTIQUE

Le thème de l'art idéaliste exposé, il reste à préciser le second terme de la formule.

La mystique, au sens ordinaire, désigne une littérature spéciale, exclusivement consacrée à la contemplation de Dieu.

L'artiste mystique aurait pour archétype Fra Angelico, et en outre les sujets religieux seuls seraient susceptibles de mysticité. Il importe de repousser cette erreur, aussi déplorable que la démarcation arbitraire entre le génie sacré et profane, entre les gentils et les juifs.

Chaque fois que l'œuvre d'art donne une impression plus complexe et plus profonde que la réalité, il y a expression mystique, c'est-à-dire que l'œuvre d'art tient, par quelque point, au mystère,

Nous disons qu'une forêt au crépuscnle a du mystère, parce qu'elle veille encore et qu'elle est déjà dans l'ombre.

Le mystère de la nature c'est la vie invisible : les murmures de la forêt, dans Siegfried.

Mais le mystère des choses ne sert qu'à orchestrer le mystère de l'âme : et c'est ici que le portrait qui tient tant de place dans les collections prendra sa justification.

Il y a du mystère dans la tête d'Antonello de Messine, au Louvre, comme dans certaines figures de Greuze. Je choisis ces exemples pour contredire plus fortement la routine, qui ne donne l'épithète mystique qu'à des têtes extasiées et d'expression religieuse.

Le condottiere a une tête de mystère. Comment un homme a-t-il jamais enfermé cette implacabilité de tigre ? Que ce petit tableau soit le mieux peint de tout notre musée, ce n'est pas douteux ; qu'il soit le plus mystérieux peut-être, cela demande de la réflexion. Nous avons beaucoup de visages de paradis, d'hommes tournant à l'ange : quelle autre figure mêle l'instinct du félin à la pensée humaine et juxtapose ainsi, en un même être, l'esprit de la jungle et l'esprit de la civilisation ?

Pour Greuze il a su rendre adorablement le mystère de la nubilité.

Le mystère est en tout, et celui qui le perce est un myste.

Quoi. Greuze, un myste ! Véritablement.

Les Terburg, les Metzu, les Dow et les Ostade, magots sans aucune signification, sont à reléguer bien loin des murs où l'œil humain doit s'émouvoir : ce sont des miroirs qui, au lieu de réverbérer l'au-delà, reflètent la bassesse terrestre. La religion a réagi contre les joies de l'instinct, gourmandise, paillardise ; mais elle n'a pas préconisé les joies pures de l'esprit.

Celui qui transpose en clef intellectuelle son goût du plaisir, s'il ne devient pas saint, du moins reste noble, élevé et prêt pour un chemin de Damas.

Quel homme vivrait sans passions ? mais il les peut choisir et différemment satisfaire. Un grand fornicateur revient de Bayreuth continent, pour plusieurs mois.

L'idéalité véritable ne ment pas sur le fond de la nature humaine. D'assez piètres appétences se débattent en nous : les satisfaire avilit, les nier donne naissance à d'autres désordres, les sublimer nous sauve.

L'Art, ne serait-il pas, dans le dessein providentiel, la forme pure de la volupté ? Evidente pour la musique, cette assertion se vérifie en sexualité ; la contemplation des têtes de Léonard détourne de regarder celle des passantes.

J'ai cru voir dans l'émotion esthétique un équivalent lumineux et haussé des émois passionnels : et, à une certaine altitude d'impression, l'art détourne du péché. Si on crée en soi la perceptivité harmonique, on ne supporte plus aisément le désordre, que la vie nous apporte sous les formes passionnelles, et où se rejette avidement vers l'émotion pure et calme du livre, du dessin, de la statue, de la sonate.

Les théories de la perfectibilité, élaborées par des natures au plus haut point de religiosité, devaient, excessives en leurs rayonnantes sphères, commander le plus haut idéal et surtout le plus général. Mais les besoins étant des guides sûrs du devoir, soit qu'il faille les refouler, soit qu'on cède à les satisfaire, nous enseignent à ne pas nier la propension sérielle, même si nous la détestons.

Eh bien ! l'art correspond à une sophistication noble de l'instinct : esthétiser c'est encore purifier, et ici le salut s'opère, en même temps que l'être s'accomplit.

Un redoutable écueil se dresse où butent beaucoup qui prirent la voie artistique ; au premier plaisir, il s'arrêtèrent, et ici le premier plaisir s'appelle l'œuvre inférieure.

Ah ! croit-on sentir la noble volupté en regardant la Tour Eiffel, le Sacré-Cœur de Montmartre, la Madeleine, ou bien les panoramas, les crêpons ? La première loi de cette ascèse veut que nous nous forcions au plaisir de Bach, de Raphaël, de Racine. Ce sont des œuvres de touche, des eaux probatiques : même en art tout plaisir commence par un devoir, c'est-à-dire toute approche de la Beauté nécessite un acte de volonté.

La plupart vont à l'attirance : les uns, éblouis d'un ton fou de chiffon oriental ; les autres, amusés de déformation correspondante à leur difformité morale.

Si la Joconde et le Précurseur, ces figures pentaculaires de la théorie que je propose, pouvaient s'expliquer eux-mêmes et montrer la voie qu'ils réalisent, elles parleraient ainsi :

« Je sais tout », dirait Monna Lisa : « je suis sereine et sans désir : cependant ma mission réside à distribuer du désir, car mon énigme fomente et développe tous ceux qui me regardent : je suis le gracieux pentacle du Vinci, je manifeste

son âme, qui ne se fixa jamais,parce qu'elle voyait trop haut et trop profond. Je suis celle qui n'aime pas, parce que je suis celle qui pense; seule temme de l'art qui, quoique belle, n'attire pas le baiser, je n'ai rien à donner à la passion; mais, si l'intelligence m'approche, elle se mirera dans le prisme de mon expression, comme dans ur miroir multicolore, et j'aiderai quelques-uns à prendre conscience d'eux-mêmes; et ceux-là qu recevront de moi le baiser de l'esprit pourron dire que je les aime, selon la volonté du Vinci qui me créa pour montrer qu'il y a une concu piscence de l'esprit, car c'est mon expression qu me fait aimer, elle qui nie aimer, sinon de pensée.»

Le Verbe du Précurseur, plus mystérieu encore, s'exprimerait ainsi partiellement: « Mo geste incite et mon sourire défie, et je suis Jean Ne t'étonne pas: mon geste dit la vérité à tou et mon sourire la dit à quelques-uns; j'agis po la masse, je souris pour le petit nombre; com je suis androgyne de formes, je suis double pensée, positif et impérieux, exotériquemen passif et doux pour les élus.

« Mon doigt élevé montre le ciel; j'annonce nécessité du salut; le plissement de ma bou

révèle que le salut n'est pas toujours la douleur. Ce que tu vois dans mes yeux, c'est la volupté des esprits ; je sais que le mal est transitoire comme la douleur, et que le bien, comme la joie, seuls sont éternels. Les imbéciles traduiront ma moue singulière par le scepticisme, cette ignorance, et je sais : je suis le plus savant des saints ; ma main ordonne de croire et mes lèvres incitent à comprendre. Celui qui se laissera séduire par ma grâce possèdera un jour ce sourire des Khérubs éternellement ravis de la connaissance divine. Les hommes ont besoin de craindre ; mais, moi, plus près de Dieu, je souris de cette crainte, parce que j'aime, que j'aime indéfectiblement, et que cet amour m'unit à lui ; le ciel sourit, le ciel est gai, le ciel est la volupté sainte : je révèle le salut par la beauté, tel que le conçut Léonard de Vinci, archange, maître des formes, au séjour éternel. Je suis l'Annonciateur de la Mystique de beauté, de la Mystique d'art. »

Oui, c'est bien une mystique, que l'admiration constante, que le rite enthousiaste de l'esthète ! Mais il la faut d'abord présenter d'une sorte atténuée et perceptible.

Ceux qui reconnaissent la sainte mission de l'art doivent détester le sacrilège et la profanation

comme un fidèle chrétien ; et, au lieu de cela, les prétendus esthètes se livrent à d'ingrates impiétés et s'enorgueillissent de leurs profanations.

Que dire de celui qui, croyant à l'Eucharistie, oserait consacrer, quoique simple laïc ; et cependant, ces amateurs, qui osent dessiner, sculpter et peindre, ne sont esthétiquement que des profanateurs.

La Beauté serait donc cette religion dérisoire où le moindre fidèle officierait sans vocation, sans initiation, sans étude, où les dévots seraient tous prêtres, de droit ; et le dogme, la fantaisie de chacun ?

Je voudrais détourner les velléités artistiques des mondains sur eux-mêmes, les rendre à leur rôle d'élégants et en débarrasser le grand art.

A côté de l'artiste, il y a place pour l'Ariste, comme à côté du prêtre pour le dévot.

Ah ! qu'ils m'étonnent ceux qui abandonnent les joies de l'admiration pour s'essayer aux avortements inéluctables ! La même rage qui met à tous un bulletin de vote à la main, y adjoint un pinceau ou un ébauchoir ? Est-ce que l'égalité va s'établir entre le collectionneur et l'artiste, entre le croûtonnier de paysage et le vrai peintre ? Et ce que le XVIIe siècle appela l'honnête homme, est-ce donc disparu ?

Jadis les vers seuls subissaient la manie des seigneurs, on rimait et c'était tout; on gâche de la toile et de la glaise aujourd'hui, et une Rothschild, je ne sais plus laquelle (il en est une qui a démoli la maison de Balzac), expose un torchon orné d'un citron ou d'un couteau.

Sarah Bernhardt sculpte, peint, grave, c'est-à-dire montre sous trois espèces son mépris de l'art. Jusqu'ici le métier menaçait le Beau, maintenant le chic survient et achève de perdre l'heure esthétique.

Etrange fin de siècle où tout le monde parle qui n'a rien à dire ; où le pédagogue ne sait pas ; où chacun propre à tout, du moins se croyant tel, apporte son personnel fumier sur les terrains sacrés ; moment d'une inconscience vraiment fantastique où, toute hiérarchie détruite, quiconque a du loisir se rue aux arts d'agrément, devenus des entreprises de vanité.

Ceux d'un mauvais estomac remplacent le cercle par l'atelier, et ils peignent avec le même état d'âme qu'ils appliqueraient au baccarat.

La noble fonction de diacre, de servant aux côtés du génie, nul ne la comprend, car la faculté admirative disparaît d'une civilisation où tout le monde prétend à être admiré.

N'est-ce pas curieux de voir à la boutonnière de l'éditeur la même prétendue distinction qui rougeoie à l'habit des auteurs?

Que signifie donc la mascarade française, et comme dit Figaro : « Qui trompe-t-on ici ? »

Hélas ! personne. Mensonge réciproque et consenti entre des amours-propres également impérieux et qui se saluent autant qu'ils se méprisent. La comédie du mérite intellectuel se jouera avec un sérieux croissant jusqu'à la consommation politique de la race, qui ne tardera pas.

Il faut donc préparer aux Barbares, un art qui les éduque et les élève, car ces fils d'Attila, devenus ingénieurs, gardent encore dans leurs nerfs redoutables, la féroce puissance de la horde originelle ; et le proconsul en France aura la main plus lourde et brutale que son successeur à cinquante ans d'intervalle, le mandarin chinois, le jaune des antiques déluges humains.

Si tous les lettrés s'entêtent à écrire et tous les esthètes à peindre, et tous les mélomanes à musiquer, que deviendra l'Art, rabaissé au rang de sport, et l'artiste entouré de confrères ridicules, mais occupant la place à laquelle il a droit.

Les femmes n'entendront pas raison : abandonnées par une race de moins en moins amoureuse,

esseulées, inoccupées, elles comblent le vide de leur cœur, par de l'écriture où de l'aquarelle. Ah! qu'il vaudrait mieux qu'elles péchassent: elles n'offenseraient pas ainsi le Saint-Esprit, sous la forme sacro-sainte du Verbe de la Beauté.

Cette effroyable décadence provient de l'inconscience de ceux qui enseignent et de ceux qui écrivent. Au lieu de maintenir l'Art, sur les sommets, hors de portée des mains désœuvrées, ils ont applaudi aux audaces du mondain usurpant sur l'artiste.

Rétablissons l'antique barrière qui, jusqu'à ce jour, sépara l'oisif qui s'amuse, de l'artiste qui œuvre.

Revenir à la conception sacerdotale de l'art, c'est le sauver. Y reviendra-t-on? Ceux même qui auraient le plus vif intérêt à ce mouvement de l'opinion, n'y aideront pas, parce qu'une telle conception oblige à valoir autrement qu'ils ne valent, à œuvrer contradictoirement à leur habitude.

Toutefois, une civilisation qui a un tel passé ne saurait pourrir tout à fait et sans exception ; le désistement de l'aristocratie nécessite la formation d'une caste nouvelle ; et sur quoi la baser, sinon sur l'intellectualité et sur l'œuvre? La vulgarité, la libre pensée, réalisme et matérialisme sont

aussi démodés que l'
génération se forme
hélas! mais qui sera
tions russes et suédc
vint l'œuvre d'épurr

En ce renouveau
ont mieux à f
et du bodégome
de leur influenc
ces sublimes ir
passionner tou
lent absolum
trois arts o
palmes sans
la Diction,
d'aspect,
quents p
seront er
de persc

On
côtés

La
çoit
cett
div

XXII. MÉDITATIONS

SUR

L'ART MYSTIQUE

I

DE L'UNIFICATION

Le mystère n'a pas d'autre nom que l'unité, et l'homme, d'autre emploi de sa triple force que la recherche du mystère, c'est-à-dire de l'Un. Sur le plan physique, l'unité s'appelle pierre philosophale et panacée ; sur le plan animique, on la nomme amour ; sur le plan esthétique qui est médian entre l'esprit et la matière, on la nomme beauté. Le *Béreschit* donne un nom pluriel aux premières phases de la création pour exprimer que, dans une cosmogonie, l'être absolu s'appelle le non-être par rapport à l'être créé et évolutif, tandis que les collectifs humains du x[e] chapitre, traitant des exodes primitives, attribuent un singulier à chacune des tribus humaines.

Ainsi l'œuvre d'art est le retour à l'unité

expressive d'une conception donnée, et ce retour s'opère par l'accumulation des relativités.

Chaque fois qu'un entendement épuise, en une formule, les rapports contingents d'un thème, il réalise le relatif absolu. Or la seule définition du chef-d'œuvre est celle de relatif absolu. L'œuvre doit être conçue à l'instar de nous-mêmes, comme l'homme fut créé à l'exemple des Œlohim, c'est-à-dire qu'il doit être conçu sur trois plans : plastique, animique, intellectif.

L'artiste doit commencer par l'abstraction de son sujet, c'est-à-dire fixer le plan abstrait qui l'occupe ; puis, il concevra l'âme la plus conséquentielle de ce plan abstrait ; enfin, il choisira les formes les plus caractéristiques de cette âme. Mais, comme une fatalité des arts du dessin oppose perpétuellement à la liberté du concept la nécessité du réel extérieur, l'œuvre est susceptible d'une disgraphie, fréquente chez les Primitifs. L'Ecole de Cologne, comme celle d'Ulm et d'Augsbourg, comme celle de Bruges, ainsi que la sculpture synchronique, présentent ce même défaut d'une forme qui n'est pas unifiée avec l'âme. Qui n'a déjà compris que l'unification entre le concept, l'âme et la forme de l'œuvre, ne se produira que par la Beauté, et que la Beauté est l'unité de l'œuvre d'art,

La recommandation a d'autant plus d'importance que l'unification ne s'obtient pas sans de pénibles sacrifices ; elle oblige à renoncer ce qui rendrait l'œuvre perceptible au plus grand nombre, c'est-à-dire à cet excès de réalité qui rapproche l'art de la vie et le spectateur du personnage. Il y a, dans la salle des Primitifs du Louvre, un bonhomme, caressant un petit enfant, qui exprime à un très haut point la Bonté, mais le nez de ce personnage ressemble à quelque chancre monstrueux. Ghirlandajo a eu tort ce jour-là, comme son colossal élève a eu tort toute sa vie. Si grand que soit le Buonarotti et quoique je sois prêt à mettre le front dans la poussière s'il apparaissait, je vois, au-dessus de lui, l'idéal même; et c'est le propre des génies de faire saillir autant le défaut que les qualités, lorsqu'ils oublient l'unification esthétique.

Michel-Ange qui est avec Raphaël et Léonard, le trinôme de l'Art, a donné au Christ de son *Jugement* une forme inconvenante à la conception chrétienne. Il a réalisé la colère de Zeus ; se trompant sur le geste qu'il emprunta à Orcagna (Campo-Santo), geste où Jésus assis montre d'une main la plaie du côté, et de l'autre le stigmate du clou, en un muet reproche. Buonarotti a gesticulé

un lancement de foudre. On se souvient que le prisme esthétique se divise en intensité, harmonie et perfection. Eh bien! Michel-Ange a souvent sacrifié à l'absolu de l'intensité, les relativités nécessaires de l'harmonie et de la perfection.

On peut ajouter, en compensation, que *l'Incendie du Bourg* de Raphaël ne présente pas l'émotion qu'impliquait le sujet.

La composition, comme la figure, se subdivise en trois éléments : unification des masses ou corps de la composition ; unification des âmes ou convergence expressive ; unification du concept, c'est-à-dire centralisation de l'intérêt.

Les deux chefs-d'œuvre absolus de l'ordonnance sont : *le Cenacolo*, *l'École d'Athènes* et *les Pendentifs de la Sixtine*. Là sont réalisées l'unification des masses, l'unification des âmes et l'unification du concept.

II

DE L'IMITATION

Tout mouvement représente une cessation actuelle de l'unité, puisque le mouvement ne peut être qu'une extériorisation de la substance. La philosophie divise les phénomènes de la vie, en phénomènes proprements dits et en noumènes.

Or la combinaison de ces deux éléments, — l'être intérieur en présence de l'extériorité — est le premier événement à résoudre pour l'artiste. Forcé à chercher hors de lui les éléments expressifs de sa pensée, une compétition a lieu entre sa vision intérieure et sa vue du réel. On pourrait même homologuer la vision intérienre à l'ange, et l'extériorité au diable, en ayant soin de concevoir le démon d'une façon ésotérique, c'est-à-dire d'une façon pieuse et admirative.

La nature n'est ni une ennemie, ni une amie, c'est un ensemble de lois vivantes et de manifestations logiques : et, précisément parce qu'elle évolue d'une sorte invariable, elle possède une force effective, elle dégage un particulier vertige, contre lesquels l'artiste doit réagir. Mais, de même que la femme, qui représente toute la nature sous un petit volume, a pour norme de dissoudre les éléments mâles imparfaits, ainsi la nature représente un élément probatique de la virtualité de l'artiste. Celui que sa palette éblouit et qui s'aveugle de ses couleurs, au lieu de continuer de voir à travers elles sa conception; celui qui s'enivre de la proportion humaine, et ne voit plus, à travers les membres humains, l'âme qu'il leur avait destinée, — ceux-là sont des faibles, et c'est surtout en art que les faibles doivent mourir.

Nahash ? Kundry ! double nom de la même force, double allégorie du même péril, double énigme qu'il faut deviner ! Hélas ! aucun sphinx trucidateur ne garde les avenues qui mènent au Temple de Beauté. Les bêtes chimériques ont été relevées de leur faction auguste ; et dès lors l'homme, épris de sa propre bassesse, aimant mieux renoncer à son rêve qu'à sa vaine gloire, s'est mis, passif et inconscient, sous le rayonne-

ment des extériorités ; il a produit des choses qui ne ressemblent qu'aux choses et qu'un ange ne daignerait pas regarder. Nos conceptions sont certaines, permanentes ; elles peuvent concorder aux formules testamentaires des génies, tandis que nos perceptions, subordonnées à notre double diathèse du corps et de l'âme, ne sont souvent que des symptômes de maladivité, de pathologiques fantasmes.

L'artiste a donc à lutter, surtout contre le modèle, et voici comment il doit procéder, qu'il s'agisse de n'importe quel art. Une fois enceint d'une idée, il en cherchera la composition, le mouvement et l'expression par le dessin, fût-il informe. Quand il aura composé entièrement, arrêté la plastique et l'expression, alors seulement il fera venir devant lui le sujet destiné à un rôle de métronome, pour la proportion et l'éclairage. Une règle absolue c'est que la tête doit être toujours composée en dehors de tout élément vivant devant soi, de même, les pieds et les mains seront dessinés intentionnellement, avant d'être vérifiés.

Je n'ai jamais vu un seul modèle qui donnât les lignes de style, et comme c'est aux modèles professionnels que l'artiste forcément s'adresse, il ne

doit pas les voir, avant que ses lignes ne soient fixées. Ainsi armé de son schéma et résolu à n'en pas modifier autre chose que les écarts de proportion et les logiques de modèle, l'artiste s'approchera impunément de la nature, désormais servante de celui qui a su vouloir, hors de ses suggestions. On raconte que les peintres anciens composaient leur Vénus en interrogeant toutes les beautés des femmes d'une ville. Ce conte enfantin calomnie l'artiste grec et, ce qui est plus grave, les mages grecs. En ces temps glorieux, on livrait au méritant les lois traditionnelles de son art, et, par conséquent, on lui enseignait à créer ses formes et non à les copier.

Rien dans la nature n'apparaît à l'état esthétique, car la sensation qui résulte d'un site, d'une peau de rousse, est basée dans le premier cas sur l'état d'âme du spectateur et son idiosyncrasie imaginative, dans le second sur la concupiscence. La copie de ces réalités, ne donnerait pas leur sensation, il faut donc que l'artiste ajoute son imagination à l'un, à l'autre son désir.

L'art est susceptible de recevoir toutes les impressions de la réalité, mais jamais les formes de l'exacte réalité.

Toute l'esthétique oscille entre deux points de

rendu : l'individu et le type, c'est-à-dire, ce qui se rapproche le plus du collectif sériel et ce qui s'en éloigne davantage. Le type régit tout le domaine inférieur, les êtres rudimentaires et de métier ; l'individu ne commençant qu'à la pensée ne s'applique qu'à des concepts d'au-delà.

Mais je craindrais d'ouvrir une échappatoire aux réalistes, et je dois leur préciser les lois typiques.

Le type est la figure synthétique de tout un collectif sériel ; et, pour signifier une série, il faut dégager la figure de ce qui la date et la localise ; par conséquent, le nu ou la draperie sera la condition typique même pour l'ouvrier, même pour le marin, même pour le soldat.

III

DE LA NATURE

L'œuvre d'art se compose de l'artiste lui-même soumettant la nature, mais se soumettant à son tour à l'influx divin. Une œuvre, exprimant un pathétisme d'âme, à travers une forme convenante, ne réalise que sous deux espèces le grand destin ternaire de l'œuvre d'art. « Il faut qu'on sente la vie », disent les uns ; « il faut qu'on sente l'âme », disent mieux les autres ; « il faut qu'on sente Dieu, disons-nous ». L'œuvre d'art qui ne suscite pas des pensées afférentes à l'au-delà n'a pas atteint son but, celui de toute chose créée, rendre témoignage à la lumière. Quiconque n'aurait pas encore souscrit à la conception religieuse de l'art tarde trop à rejeter cet enseignement, puisqu'il n'a pu le comprendre. Vraiment, serait-ce la

peine que tant d'efforts s'accomplissent pour distraire un moment l'œil de quelques humains : et ces quelques humains, s'ils sont initiés, savent qu'il est sage de fermer les yeux, quand ils ne trouvent pas une lueur, à travers ce qu'ils regardent.

Le péril de la nature opprimante une fois conjuré, la victoire reste encore incertaine : après l'extériorité naturelle, l'extériorité sociale, destinée elle aussi à dissoudre les faibles, se presse devant l'artiste avec des impériosités intimidantes : « Fais mon portrait, » dit l'époque, « incarne ton temps, rivalise avec la plaque photographique et renonce à ces héros et à ces anges que Courbet déclarait ne pouvoir peindre, parce qu'il ne les avait pas vus. »

Michel-Ange va nous répondre :

« Amour, dis-moi, je t'en prie, si la beauté que je vois est devant mes yeux, ou seulement au fond de mon cœur ; de quelque façon que je la regarde, son aspect est toujours beau. Toi qui me ravis toute paix, réponds : de ma Dame mon ardeur ne demande pas même un soupir.

« Elle est belle comme tu la vois ; mais cette beauté s'accroît lorsque, passant par les yeux, elle a été jusqu'à l'âme.

« Gage assuré de ma vocation, j'eus en naissant cet amour du Beau qui, dans deux arts, à la fois me guide et m'éclaire. Sachez-le, la Beauté seule élève mon regard, à cette hauteur de pensée où j'œuvre. Laissons les ignares vils ramener aux sens cette beauté qui ravit au ciel la véritable intelligence ; les infimes regards ne montent pas du mortel au divin.

« Mes yeux sont amoureux de tout ce qui est beau, et mon âme aspire au salut ; voilà mon double but. Des suprêmes constellations descend une splendeur qui attire à elle toute espérance ; et la seule espérance, c'est l'amour : un noble cœur ne bat, un noble esprit n'agit, que par la magie d'un beau visage qui l'y convie. »

Ce qui rend le commandement difficile à produire c'est que le XIX[e] est le seul siècle inesthétique de l'histoire, et qu'il faut faire pour lui une exception de défaveur.

A regarder profondément, le visage humain ne cessa jamais sa signification, et si les têtes belles au repos se raréfient, les têtes expressives foisonnent. Quant à la femme, elle posera encore pour qui saura voir, de nouveaux Botticelli. De l'époque rejetez le décor et le costume ; n'habillez pas, drapez. J'ai vu à Bruges des dévots, les bras

étendus, merveilleux modèles, en changeant la tête et l'habit. Depuis un demi-siècle, on tente de persuader à l'artiste de se restreindre à reproduire l'ambiance. Les journalistes, ces éphémères de l'éphéméride, par un instinct semblable à celui que l'on attribue aux damnés, ont crié à l'homme des Beaux-Arts : « Fais comme nous, fais des croquis, des pochades ; sois le reporter de la couleur et de la bosse » et beaucoup ont cédé à la folle invite.

Il faut vivre et penser hors du temps, dans l'abstrait, et pratiquer l'indifférence à l'égard du milieu.

Par quel mépris de l'artiste a-t-on voulu le ravaler jusqu'au rôle d'historiographe des formes ; on lui a dit que ses œuvres seraient plus tard des documents. Ah ! le beau laurier que voilà ! Vraiment Phidias et Léonard de Vinci n'ont pas pensé s'abaisser à reproduire les visages grecs et les modes florentines ; ils ont créé selon l'éternelle beauté des formes, qui expriment le Divin. Par quelle aberration, le dessinateur contemporain dépourvu de tout orgueil, sans souci de la dignité de son art, se résout-il à doubler le triste emploi du journaliste par celui de photographe en couleur.

L'objectif, au reste, défie la concurrence et, si

quelque riche était spirituel, avec des figurants, un costumier et un grand appareil, on ferait les tableaux d'un salon annuel, mieux !

La mysticité, c'est-à-dire le goût de l'inconnu, doit rayonner dans l'œuvre d'art, et non la contemporanéité.

IV

DE L'ASPECT ACTUEL

Quelle erreur de prétendre vivre d'une sorte et œuvrer de l'autre opposée, s'entourer de filles, de bocks et peindre des saintes et des fées ; à peine sorti de l'atmosphère du café, croire qu'on va se retrouver apte aux grandes visions !

Comment une époque aussi gymnique et qui éprouve la nécessité d'un entraînement ininterrompu pour les plus matériels résultats, ne se dit-elle pas, analogiquement, que la sensibilité aussi se cultive, qu'il faut éduquer et propulser les nerfs comme les muscles et qu'il y a une hygiène de l'âme. Le filtre Chamberland semble indispensable à ceux qui lisent les journaux, regardent les tableaux de mœurs et assistent aux

pièces du boulevard. Cependant la microbie sentimentale existe au moins, comme potentialité : il n'y a pas d'actes sans conséquence, il n'y a pas d'ingestion cérébrale sans harmoniques similaires à l'élément ingéré. L'absence d'idéal dans l'art contemporain reflète l'absence de beauté parmi les mœurs contemporaines. Jadis, la vie publique déroulait les pompes impériales, dogales ; les mœurs étalaient le faste patricien et une réaction du costume sur l'allure obligeait le palais et la place, à poser noblement devant l'œil de l'artiste. En ces temps heureux, l'homme des beaux-arts porté par le courant, aspirait l'esthétisme de l'ambiance et recevait d'une réalité déjà embellie la part que le monde extérieur fournit à l'œuvre. Les jeunes hommes qu'on voit au bas des fresques de Signorelli ne dépareraient pas la plus noble composition; ils ont été faits cependant d'après nature. Lignes, couleurs, décors se trouvaient réunis, et l'artiste pouvait agenouiller son donataire devant la madone, sans l'allégoriser. Remplacez le duc Sforza dans *la Madone de la Victoire* par M. X. vous verrez ce que dans la langue des formes signifie l'extériorité moderne. La Joconde était Mme Lise, une mondaine du temps de Léonard ; le grand artiste n'en a pas plus changé la vêture

que Palma Vecchio pour *les Trois Sœurs*, ou Titien dans *la Femme à sa toilette.*

L'artiste fermera les yeux, en refusant de jamais se plaire à l'extériorité contemporaine. Ceux qui valent aujourd'hui ont compris cette nécessité. Puvis de Chavanes s'est sauvé de l'affreux millésime par la draperie et le nu ; G. Moreau s'est réfugié dans le mythe ; Rops est allé au Sabbat ; et Burne Jones s'est élevé dans le rêve. Avec l'instinct de leur génie, ils ont fui le monde moderne, comme Parsifal, avec l'instinct de sa vocation, fuit l'embrassement de Kundry. Quant aux autres, aux impuissants, aux ennuques, aux Klingsors, quant aux Béraud et aux autres blasphémateurs, espérons que d'intelligents barbares allumeront, un jour, le feu des bivouacs, avec ces toiles salies et non peintes.

Certes, angoissée et terrible, apparaît cette situation de l'homme des formes qui ne doit pas regarder autour de lui. L'époque ajoute son caractère ingrat à toutes les autres difficultés qui environnent la production esthétique. La tour d'ivoire, le burg individualiste ne sont plus seulement l'expression d'une personnalité intémérable, à force de race et d'idéal intangible ; désormais, ils s'imposent comme le *sine qua non* du grand art.

Donc, sans s'appuyer à la réa
sant en soi-même tout ce qu
fournissait abondamment, l'art
traitement, en un concordat
ses rêves. Mais, dans nos son
bizarre, l'inharmonique fois
métronome marque incessa
goût : le chef d'œuvre ; non
qualités s'élèvent sur l'ou
canonique qui enseigne, a

Pour l'énumération de
la hiérarchie de leurs œu
ne permet pas de l'insér
uns des canons esthéti

Pour la compositic
Cenacolo ;

Pour l'expression
curseur à mi-corps

Pour la significat
seules : *la Melanc*

Pour la signific
seul : *la Résurre*

En sculpture,
sente le lyrism
du repos (Lou

Le Thésée et *l'Ylyssus*, *les Parques* (Londres), la perfection.

Il faut apprendre le dessin chez Léonard ; la rhétorique des formes, chez Michel-Ange ; la composition chez Raphaël ; le clair-obscur, chez Rembrandt ; la peinture technique, chez Velasquez ; la grâce masculine, chez Mantégna ; la féminine, chez Botticelli et Melozzo da Forli ; l'androgyne, chez Signorelli.

Il n'y a aucune leçon à recevoir, hors de l'Italie, sinon au plus matériel pour la palette à Madrid, et au plus immatériel pour la pitié à Bruges.

V

DE LA VOLONTÉ ESTHÉTIQUE

En même temps que la notion artistique s'abaissait dans l'opinion, elle s'amoindrissait parallèlement chez l'artiste. Au lieu d'œuvrer dans le silence, un Horace Vernet s'entourait du plus grand bruit possible : ce n'était, du reste, qu'un peintre ; mais d'autres, prétendant ceux-là, être des artistes, n'ont pas craint d'arriver à l'extrême oubli de leur dignité. L'artiste parisien qui travaille ressemble étonnamment à son confrère le peintre d'enseignes, dont il a souvent l'âme, le bagoût et la chanson vulgaire aux lèvres.

Où sont-ils ceux qui, comme Watts, croient à la mission providentielle de leur œuvre, qui officient leur art, comme Burne Jones, ou le dérobent

jalousement à l'œil de tous, comme Gustave Moreau.

Ouvrier à l'ouvrage, mondain ou bohême le reste du temps, l'artiste renonce de lui-même au prestige presque religieux dont il pourrait s'entourer.

On a prétendu le Pérugin sceptique. Certifions que Wagner était momentanément de la religion de son œuvre, catholique dans *Tannhaüser* et *Parsifal*, païen et scandinave dans *la Tétralogie*. Il importe peu de démêler la pensée rarement fixée de l'homme des formes et de savoir quelle conviction il vit ; ce qui importe c'est la croyance à son art et l'ambition pour son œuvre d'un effet d'iconostase, d'un haussement jusqu'au rôle de prêcheur, enfin la conscience de la puissance du Beau sur les âmes. Ce ne sont pas les simples qui s'extasient aux vitraux, aux sculptures, aux fresques ; les simples d'aujourd'hui ont le journal et le café concert, et, survivant à la Foi, la haute culture reste, la seule garde noble qui veille encore devant les œuvres. Il faut donc se placer au point de vue le plus intellectuel,pour la subtibilité à obtenir, et aussi pour que le chef-d'œuvre accomplisse son effet de Bonne Parole.

Saint-Victor a dit qu'une vertu se retire du

monde, chaque fois qu'un chef-d'œuvre disparaît; on peut ajouter qu'une vertu nouvelle rayonne sur le monde, quand un chef-d'œuvre s'y produit.

N'est-il pas singulier que les laïcisateurs, en proscrivant les formes catholiques de l'au-delà, aient voulu proscrire l'au-delà lui-même, refusant à l'homme latin la satisfaction légitime d'un besoin animique. Lorsque Robespierre sur les débris de la religion, instaura la fête de l'Être suprême, ce sous-crétin montrait encore une sorte de jugement que les onagres, ses successeurs, ont perdu. Le président répondant annuellement aux vœux du Nonce évitait de prononcer le nom devenu séditieux du Créateur. Eh bien ! la vieille formule talmudique se suspend d'elle-même, comme une épée de Damoclès, sur tous ceux qui se refusent à cette évidence sans pareille. « Tout sera effacé de ce qui est écrit, sauf le nom Divin. » Ainsi les hommes et les choses qui ont méconnu l'Être Absolu sont les promis du néant : rien ne saurait survivre ni dans l'au-delà ni devant la pensée humaine, qui disconvienne, à ce point, aux nécessités de la raison.

Il faut vouloir le Beau, comme le mystique veut le Bien; il faut appliquer à son art les exercices fervents que les fondateurs d'Ordre ont

jugé nécessaire, pour amener la personnalité humaine au point d'abstraction en Dieu ; et je ne sais pas d'argument plus décisif pour convaincre l'artiste des conditions de son particulier salut que de lui présenter, comme j'ai fait, une sorte de nimbe rapprochant, sur l'outre-mer de l'éternité, le génie et le saint. Si vraiment il se considérait en thaumaturge (et il peut le devenir) et s'il assimilait la réussite de son effort au miracle (et il le doit), — si enfin il croyait que Dieu donne une âme éternelle aux formes parfaites, quelle apparence qu'il préférât des suffrages arrachés par les goujateries de touche ou les effets de trompe-l'œil ?

Actuellement où est la milice de l'Eglise ? Quels sont les Templiers dispersant de leurs épées consacrées les attaques contre Rome ? Quelle apologétique répond aux blasphèmes ? Ce ne sont pas les oints du Seigneur privés de talent et sans chaleur, qui soutiennent devant le siècle le prestige croulant de la civilisation chrétienne ? En face de l'élite intellectuelle ce sont les génies de la fresque, de Giotto à Michel-Ange, les génies de la voix, Palestrina et Vittoria, les génies de l'architecture et de la sculpture ogivales qui sont toute l'armée du Pape éternel. Ainsi la gloire de

l'Eglise ne brille plus que d'un prestige d'art ancien qui lui conquiert encore des âmes, car le miracle de Parsifal, à Bayreuth, dépasse ceux que produisent Lourdes et Paray. Wagner est un Père de l'Eglise esthétique, et, par la vertu de ses oraisons, c'est-à-dire de ses œuvres, on a vu le Saint-Esprit !

VI

DE L'ÉROTIQUE

La seule forme poétique compréhensible à tous les hommes c'est l'amour ; et dans l'amour ils sentent surtout la concupiscence. En face de l'œuvre d'art ils se comporteront comme vis-à-vis de la réalité : il n'y a donc pas à clabauder contre la nudité puisqu'elle constitue le truchement, qui permet au commun de soupçonner la beauté.

Quand Alexandre donna Campaspe à Apelles, ce n'était pas une munificence de royal libertin, mais l'acte réfléchi d'un prince qui aimait la beauté plus que la réalité.

Quand M. de Bullow abandonna sa femme à Wagner, il imita Alexandre, il préféra la retrou-

ver dans les partitions du maître que de la conserver matériellement et tellement moindre.

L'Art mérite, comme le mariage, l'épithète singulière et profonde de *remedium concupiscentiæ* ; l'esthète ne demande plus à la femme la proportion, le style et la beauté, pas plus que le lettré ne lui demande la poésie. D'une sorte radicale, l'Art transfigure plusieurs des appétences humaines et les dissuade de se réaliser : il simplifie la vie, il l'unifie, en l'élevant au-dessus des contingences. L'artiste tient le milieu entre le laïc et le religieux : être mi-parti qui pèche comme le premier, mais qui prie comme l'autre.

A moins de s'élever jusqu'à la forme angélique, jusqu'à l'androgyne, comment produire la beauté des corps, sans toucher sexuellement aux formes féminines.

Les femmes, d'elles-mêmes, ne comprennent pas les Beaux-Arts ; l'artiste œuvrant ne sent pas bien l'extériorité masculine. Comment méconnaître cette unanimité de l'Art, symbolisant les plus viriles conceptions par la forme féminine. Une allégorie sera toujours une femme, *Victoire* de Samothrace, *Heures* du Guide, *Géométrie* de Mantegna. Dans la voie que les plus grands génies ont suivie, voyons toujours la plus forte

présomption de vérité; et, s'ils ont attribué à la figure allégorique la plastique de la femme, trouvons-en une meilleure raison que leur propre désir.

La dominante psychologique de la femme consiste dans un indéfini musical, susceptible de devenir n'importe quoi; tandis que l'homme présente un caractère défini et sculptural, au figuré. Donc, la plastique féminine se prête mieux à la volonté expressive de l'artiste. Dans la vie, une femme ne reste pas ce qu'elle était, quand elle a rencontré un amant; elle devient plus ou moins identique à celui qu'elle aime. Ici la réalité nous guide et éclaire l'adaptation esthétique.

Quant au rayonnement charnel qui se dégage de la femme reproduite, doit-on le voir à travers l'épeurement moraliste et religieux: là encore chacun s'est enivré de son penchant et, si Don Juan méconnaît l'Amour, la Casuistique méconnaît aussi la volupté.

En présence d'une force constitutive de l'être humain, la sagesse canalise, endigue, approprie, utilise et ne maudit pas.

Toutefois, le tableau ou la statue qui arracherait au charretier ce cri animal, dont Mme Récamier fut si fière et chatouillée, serait une mauvaise œuvre.

Souvenons-nous qu'une figure, comme une personne, se compose virtuellement d'un corps sans doute, mais d'une âme et d'idée; et que l'idée doit timbrer l'âme et déborder sa haute signification sur celle toute instinctive du corps.

L'œuvre d'art ne doit pas éveiller le désir, au sens instinctif, mais solliciter l'imagination, et c'est le cas de toutes les anciennes représentations.

Joseph de Maistre a discuté longuement sur ce fait qu'une moinesse, en son froc à plis droits, réalise autant d'art que la Vénus au bain, et nous n'en disconviendrons pas. Mais plusieurs qui sentent la Vénus, ne sentent point la nonne; et il ne faut pas excommunier les gens sur leur tempérament, on doit les juger sur le résultat de leur vouloir.

Quels sont ceux qui ont été corrompus par les statues et les tableaux ?

VIII

DE L'ARISTIE

Dans *Comment on devient Artiste* j'ai employé une image qui, reproduite ici, fera bien entendre la triplicité des éléments esthétiques et les conditions de leur unité dans le chef-d'œuvre.

« On peut se figurer l'être humain comme un double coffret enfermant un diamant, La première enveloppe est opaque, le corps ; il transmet à la seconde les heurts, les secousses, non pas la lumière, la seconde est translucide, si la buée organique nel'obstrue pas. »

Le problème du chef-d'œuvre consiste à ce que la Beauté spirituelle transparaisse à travers l'expression ou âme et s'extériorise sur les formes corporelles.

Or, plus la forme est subordonnée à l'expression, plus la beauté s'intensifie et devient subtile jusqu'à laisser paraître la pensée même. Le diamant esprit rayonne dans sa double monture animique et animale.

Chez la plupart des artistes l'œil et la main seuls sont en mouvement!

Chez l'artiste véritable, la beauté formelle n'est qu'un repoussé de la beauté sentimentale, elle-même substantification de la beauté intellective.

Si j'écrivais une métaphysique de la beauté, je dirais que, même obtenue sous les trois rapports plastique, expressif et conceptif, elle ne se réalise totalement que par l'unification, que j'appelerai *au-delà* pour les profanes et *approximatif du divin* pour les initiés.

Si la beauté paraît à la fois le but et l'essence de l'art, elle n'est que le moyen d'une essence supérieure, le Verbe ; et, après l'obtention unitaire de la triple qualité, il faut poursuivre encore le point de divinité.

Tel l'aboutissement parabolique du véritable chef-d'œuvre ; en même temps que les yeux se réjouissent, que l'âme s'émeut, que l'entendement conçoit, il y a un phénomène englobant à produire, et me servant d'une expression musicale ; la réso-

lution de cet accord à trois incidentes doit être sur un relatif d'au-delà.

La Beauté, aux yeux de l'initié, s'appelle la forme du mystère ; et toute œuvre insusceptible par son sujet de faire ressentir l'inquiétante et salutaire impression de l'inconnu d'en haut, n'est qu'une œuvre de luxueux métier. La science dédie ses palmes à ceux qui démontrent une loi du phénoménisme ; l'art n'offre ses palmes qu'à celui qui réalise un des aspects possibles de l'Essence incréée. Je propose ce critère précis : aucune forme ne doit être réalisée qui disconvient à la manifestation d'un ange ; et, revenant à ce passage du *Bereschit* où l'on voit la série spirituelle inventer la série humaine, je donnerai hardiment à l'instar de Baudelaire comme diapason d'œuvre, qu'il faut concevoir des figures

Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des Anges.

Le plus grand préjudice, que la théorie idéaliste et mystique puisse subir, réside dans les inorthodoxies d'exécution. On a pu voir d'habiles paresseux copier des Epinaleries religieuses sous prétexte de spiritualité. Au contraire, plus une œuvre prétend à rendre l'au-delà, plus elle doit

être accomplie dans ses conditions techniques; de même que l'énonciation des vérités exige la parole limpide, la plus réfléchie. A-t-on assez remarqué que, littérairement, l'expression des idées supporte mal les couleurs de l'image, exigeant l'emploi des formules les plus consenties, afin de ne pas mettre une obscurité de lexique sur un thème difficile à percevoir par son essence. Il faut distinguer cette impression grossière d'au-delà qu'on produit avec des éléments hallucinatoires, et la véritable version de l'invisible qui doit toujours se concrétiser en des formes sereines, telles que les Grecs le conçurent. *La Joconde*, *le Précurseur* ont un calme physique, transportable aux bas-reliefs, si l'on fermait leurs yeux, si l'on éteignait la signification des bouches. Sans conseiller l'usage du timbre-poste idéal et cette vue poncive du corps humain qui infériorise la plupart des belles œuvres de Gustave Moreau, on doit prendre le type corporel à la Grèce, mais étudier la tête exclusivement chez les génies de la Renaissance. Ainsi la figure réalisera à la fois le type sériel par l'eurythmie des membres et l'individualisme par la subtilité de la tête.

Je voudrais surtout être pratique et j'insisterai sur un des secrets de la matière : c'est l'expression

des yeux qui déterminera le mouvement d'une figure et, littéralement, le mouvement de la figure doit être la dispersion périphérique de l'expression du regard. Par l'excellence de cette qualité, Léonard est Léonard.

VIII

DE L'ORIGINALITÉ

Jusqu'ici nous avons demandé à l'artiste d'obéir aux Normes et de suivre les antiques règles rectrices de la Beauté : venons à lui-même, et aux clauses d'un concordat entre sa personnalité et les canons. L'artiste ressemble à un prisme conscient chez qui le double courant de la vie et de la réflexion se résout en lignes, en formes, en notes. Ce prisme s'appele, selon les vocabulaires, tempérament, caractère d'âme et d'esprit, et mieux, vocation. Quoique l'harmonie soit le point pédagogique à imposer, il y aurait de l'illogisme à empêcher l'individu de se développer dans le sens de sa propension. On peut lui imposer une façon de sentir, mais seulement sur un terrain où il sent ; on convaincra un charnel de l'idéalité du

nu ; mais, si on le condamne à des expressions insexuelles, on lui ôte ce moteur, qui génère sa vibration. Donc, que l'homme des beaux-arts s'interroge et, après s'être essayé à la montée abstraite vers la beauté, expression du mystère ; qu'il choisisse, parmi les notions esthétiques, une fiancée, qu'il l'épouse, qu'il la connaisse ; et, s'il garde dans sa passionnalité satisfaite, les canons généraux de son art, le chef-d'œuvre naîtra. Suivant l'analogie, cette méthode qui éclaire l'inconnu par le connu, le matériel par l'immatériel, persuade du parallélisme synchronique entre les réalités et les entités, entre la substance et les sens, — l'œuvre d'art est le fruit où l'artiste, ce bisexué, s'est fécondé lui-même, sous un influx de la vie ou de l'au-delà.

L'important sera de ne céder ni trop à la tradition, ni trop à la vie ; ou plutôt de faire concomiter les impressions du réel avec les conceptions. On pourrait, d'après le planétarisme, indiquer la voie que souvent l'artiste cherche longtemps, sans se fixer. Ici, il faut emprunter une idée à l'esthète Gary de la Croze ; le type solaire représente l'unification des six potentialités schématiques ; dans les catégories astrales, il signifie le parfait ; sans égard aux planètes individuelles de Léonard, type

solaire, mais aussi mercurien, et Raphaël, type solaire, mais vénusien, leurs œuvres absolument parfaites signifient bien la Solarîté, parmi la caractéristique des chefs-d'œuvre.

Tous ceux qui emploient les tons cendrés, bleutés, les tons mineurs de la palette, sont des lunariens, comme Proud'hon, tandis que le rouge décèle le marsien chez Rubens et la goujaterie de sa suite. Lorsque la couleur ne concourt pas à l'expression, chez ceux qui voient presque en camaïeu, ce sont des saturniens, comme Michel-Ange, Philippe de Champaigne et, à un degré moindre, Nicolas Poussin. Mercure régit ces autres dont le ton se localise d'habitude, avec une dominante argentée, tel Véronèse. Toute l'école vénitienne réalise l'influence jupitérienne. L'art du XVIIe siècle, en France, relève de Vénus. On peut, en laissant le type solaire comme l'idéal proposé à tous, synonyme d'œuvre aboutissante, dire qu'il y a six voix de la propension artistique : la lunaire qui comporte la rêverie, la légende, les effets d'angoisse inexpliquée et tout le domaine d'animisme non réalisé, désirs et souvenirs ; la marsienne comprend les violences à la Jules Romain, le pittoresque exagéré de Salvator Rosa, les analogues du *Miracle de Saint-Marc* de

Tintoret, et les Delacroix ; c'est ici le lieu du peintre passionnel, du dramatiste. La saturnienne est une voie qui conduit aux compositions surchargées, mais puissantes et pensées, à la fresque, particulièrement, et jamais au portrait. La voie mercurienne, la moins caractérisée en soi et la plus souple,opère des transitions aisées entre des points par eux-mêmes réfractaires ; de là, relèvent tous les éléments d'illusions physiques, parfois l'acuité de l'expression, expression d'un intérêt contingent. La voie jupitérienne est celle des pompes, des fêtes, tant sacrées que profanes,dans les grandes dimensions. Lebrun en est le type, comme Haëndel. La voie vénusienne conduit à la grâce, à l'attendrissement ; c'est la matière féminine par excellence, qui rayonne aux Madones de Raphaël, lesquelles sont conçues dans une donnée plus restreinte et terrienne que ses fresques.

Ainsi l'artiste s'interrogera et, suivant le penchant qui lui paraîtra prédominer, il saura quelle qualité développer, prometteuse de fruits.

Au reste, une ascèse n'est jamais qu'une accommodation entre une personnalité et des règles, comme une œuvre n'est aussi que l'harmonie d'une vision avec le procédé qui l'exprime. Contrarier ces penchants serait réduire l'artiste à

une formule monacale, et le couvent repose sur une renonciation de toute la valeur expansive des êtres qui y entrent : tandis que l'Art n'existe que par l'individu, sauf l'Architecture ; à ce point que toute collaboration est impossible, et qu'il n'y a pas d'exemple de deux auteurs pour un chef-d'œuvre. L'équilibre une fois obtenu entre le tempérament de l'artiste et la Norme de l'Art, il s'agit de le préserver des heurts évolutifs. Et comment ? sinon en se créant une esthétique, en élaborant un compromis entre soi et les règles ; en précisant d'avance ce qu'on réserve et ce qu'on abandonne, en un mot en trouvant le point par où s'harmoniser avec les convenances traditionnelles. Que nul ne l'oublie, il y a un air de famille entre les chefs d'œuvre, car tous ont été conçus à un moment où leurs auteurs se trouvaient, malgré la différence des temps et des lieux, en des états de surnaturalité analogue.

Par conséquent, l'artiste ne peut que s'anneler à la chaîne d'or qui remonte le cours des âges, et fuguer sur des thèmes de pérennité humaine.

IX

DE L'ASCÈSE

Agir d'après un motif consciemment élaboré, voilà une moitié de la sagesse définie ; ajoutons que le motif s'accorde au *consensus* des *penseurs* pris dans l'universalité, et nous avons une formule d'éthique.

Or, l'éthique ne se différencie pas de l'esthétique : la façon de vivre est dictée par la façon de sentir, et telle façon de sentir implique rigoureusement telle façon de vivre.

Toutefois, le point commun à tous les créateurs, quelque soit le mode où ils s'expriment, c'est le goût et la théorie de la solitude, non pas perpétuelle ni farouche, mais subordonnée à son propre vouloir.

Evitant la comparaison de l'abeille qui rapporte

à sa ruche le suc des fleurs, du tigre qui vient manger sa proie assez loin du lieu où il l'a saisie, et de l'aigle emportant vers son aire ce que ses serres puissantes ont étreint ; l'artiste, dans son mouvement nécessaire de convergence à lui-même, doit sortir de la retraite, dès qu'il manque de matière à œuvrer et y rentrer aussitôt qu'il a emmagasiné des impressions nouvelles.

La soirée stérile qu'on passe à mal rêver appartient au bal. Quand on est veule et absent de soi-même, il faut se souvenir de l'autrui mondain.

Je ne prétends pas qu'une soirée enrichisse beaucoup l'imagination de l'artiste, mais elle peut l'aérer, le forcer à des remarques profitables et, à tout le moins, lui démontrer le néant du réel et la nécessité du salut par le rêve.

L'exagération qui éclate dans la vie des saints serait funeste au simple fidèle ; l'exagération coutumière aux maîtres compromettrait l'élève. Quel plus difficile et désobéi commandement que la modération dans le phénomène d'enthousiasme. L'art demande à ses adeptes de ne pas cesser la raison même en leur extase. Aucune violence ne se maintient, et on calculera l'extinction d'un mouvement, d'après sa vivacité ; or, le grand œuvre de l'artiste entraine tout l'avenir, et il doit marcher

un pas de continuité, un pas possible à l'habitude. Le dernier des êtres contient la force d'un élan ; il faut une grande vocation, pour une simple habitude idéale.

La Régularité dans l'intermittence, formule un peu étonnante à première vue, par le développement, se plausibilisera.

Il faut que les oppositions se succèdent chez l'artiste : à une période de travail une de relative dissipation succède, et proportionnelle s'il se peut; maintenant, la précision du nombre de jours applicable à l'un ou l'autre, me semble illusoire.

Se créer des habitudes de pensée, de travail, les rompre le moins possible, devenir coutumier de l'idéalité et régulier de l'effort : tel le levier qui accomplit une vocation ou même la détermine.

Sauf pour l'artiste monumental, architecte, sculpteur ou peintre, l'homme des statuettes et des tableaux de chevalet peut dédaigner les médailles et les exhibitions officielles.

X

DU SORT

La comédie humaine ne présente pas toujours un dénouement moral ; et le génie, comme la vertu, loin de prétendre à une récompense, doivent se féliciter, à chaque moment, qu'on leur permette d'exister, et qu'*étrangers*, *anormaux*, *réfractaires*, ennemis, ils ne soient pas écrasés par l'indignation de tout un monde qu'ils humilient, en l'éblouissant.

Par bonheur, les riches ne comprennent pas l'histoire, et les pauvres l'ignorent; la foule se flatte incessamment que les menaces de l'art sont vaines et que le chef-d'œuvre annoncé ne paraîtra pas.

Quand il paraît, ah ! tout l'armorial de France se lève, et le Jockey club siffle Tannhaüser,

Heureux encore qui arrive jusqu'à combattre, pour tomber en héros de l'esprit sous la bêtise d'une capitale ; d'autres finiront dans l'hypogée du silence, étouffés par leur pensée inexprimée, assourdis par leur voix sans écho : et Lacuria [1] aura faim, et César Franck mourra âgé et inconnu. Le génie n'implique pas la combativité ; on n'étouffe pas un Wagner. Celui-ci a posé son pied titanesque sur la nuque des mondains, disant : « Admire, élégant fantoche, ce que tu as sifflé ; » et, tous les soirs, le fantoche élégant va faire amende honorable au génie vainqueur.

D'autres, à défaut du génie wagnérien, ont reçu du démon leur ancêtre, un entêtement tellement radieux qu'il défie ; mais que d'efforts profitables à l'œuvre se perdent à lutter contre les intrigues et la niaiserie des employés de ce pays.

La chance résulte d'un accord entre le talent et son milieu ; or cet accord, actuellement, ne peut se conclure sans prostitution, car l'artiste, loin de prendre le diapason du public, doit imposer le sien.

En 1864, l'homme qui avait déjà produit

---

(1) *Les Harmonies de l'Etre*, 2 vol. in-8°, dignes de Platon, de Platon chrétien.

Rienzi, *Tannhauser*, *le Vaisseau Fantôme* et *Lohengrin* écrivait à Liszt :

« Dis, viens à mon aide : jusqu'à présent j'ai pu vivre, grâce aux avances d'un ami.

« A la fin de ce mois, le dernier florin sera sorti de ma poche, et un monde superbe se déroulera devant moi où je n'aurai rien à manger et rien pour me chauffer.

« Réfléchis à ce que tu peux pour moi, cher homme princier ; que quelqu'un m'achète mon *Lohengrin* ; que quelqu'un me commande mon *Siegfried*, je le ferai à bon marché. Je ne puis pourtant pas faire mettre dans les journaux que je n'ai pas de quoi vivre.

« Que ceux qui m'aiment me donnent quelque chose.

« Je ne pourrai avouer ma misère dans les journaux, à cause de ma femme : elle en mourrait de honte. »

Voilà par où passa le triomphateur de Bayreuth : son secret, en même temps que son génie, s'appelle, la persévérance.

Aucune résistance d'opinion, aucune épaisseur de bêtise ne résiste à celui qui persévère. *Perseverare diabolicum et angelicum est*, dit la théo-

logie ; en effet, la force des esprits réside dans la continuité de leur vouloir.

L'homme qui œuvrerait sans cesse, accumulant productions sur production, forcerait magiquement la gloire même à venir s'offrir. Seulement, une épouvantable complication se dresse : la santé. La création esthétique épuise les forces et, si l'admiration ne vient pas les renouveler, l'inspiration tarit.

Aussi ne faut-il pas, de gaieté de cœur, se hisser en Stylite sur sa colonne ; si l'œuvre ne doit rien concessionner, l'homme a le droit de vivre et de plier parfois, dans l'abord, les manières, être enfin courtois aux imbéciles, pour sauver l'intégrité de sa pensée.

On ne remarque pas assez que l'intransigeance de l'œuvre passe assez aisément, si l'artiste lui-même transige ; et mieux vaut encore porter un monocle et un pantalon retroussé en plein soleil que les sculpter ou les peindre.

X

DE

Si l'on étudie qı
les fatigues du ric
somme d'efforts
existences, on ve
sont compensée

Et, d'abord
rent avec le
tous les corı
harassés, pr
malveillant
veulent fa
nul ne sa
ne souli
constitu

Quel

la nuit, dessiner les œuvres des concurrents de Raphaël ! Comme on voudrait que ces beaux génies fussent fiers et purs, tels que leur œuvre.

Nous sommes convenus, en occulte, de transposer les passions, au lieu de les nier. Que l'envie s'applique aux génies morts, dans une émulation ardente ! Que chacun choisisse son patron d'art et rageusement poursuive le même idéal ! Sentiment noble et fructueux, et d'où sortira une œuvre intense. L'envie de valoir présente un écueil ; l'espoir d'égaler. Un peu de cette crainte, que le rituel religieux donne pour commencement à la sagesse, devrait enseigner aux jeunes artistes, pour les grands maîtres, une vénération fanatique.

Ce qui accuse les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts, c'est le silence qu'ils gardent sur les vrais génies. On ne cherchera pas bien loin la raison de cette conduite : Harpocrate ici s'appelle « la crainte pour son prestige ». Aucun enseignant de nos jours ne donne l'impression salutaire du respect des maîtres, dans le ton où il doit être présenté. Malheur en art à celui qui n'admire pas jusqu'à balbutier, à pleurer devant une œuvre ! Malheur à l'artiste qui tranquillement apprécie, comme en matière ordinaire. Un des exemples les plus fameux de ce saint amour, Verrochio, le

statuaire du Colleone, l'a montré : son jeune élève, Léonard, chargé de peindre un ange dans le *Baptême du Christ*, se révéla tel — on peut voir le panneau à l'Académie des Beaux-Arts de Florence — que maître Andréa renonça à peindre et se consacra entier à la sculpture. Quel contemporain suivrait ce modèle ?

L'artiste de la Renaissance, supportait mal la critique et la dague aurait infailliblement répondu aux tons des journaux actuels ; cette exaspération allant jusqu'au meurtre venait, sans doute, de la mauvaise foi des rivaux : aujourd'hui elle naîtrait de leur ignorance.

Je m'étonne que Delacroix ait parfois tant souffert d'un article, comme je reste stupéfait d'avoir vu Gustave Moreau à l'Institut. L'artiste doit puiser en lui-même la résistance opposable aux contradictions ; et, s'il s'appuye fermement aux règles et aux maîtres, il dédaignera, certain que le temps, cet allié de toute vérité, en sa voie lente, mais sûre, fera triompher son idée.

Le secret des grandes œuvres réside à œuvrer pour le siècle à venir, sans jamais s'enquérir de l'avis contemporain.

Car, invinciblement, l'homme médiocre, au lieu de chercher Dieu dans l'œuvre, s'y cherche

lui-même : le monde applaudit, et s'y trouve, mais l'artiste alors peut être convaincu du néant de ce qu'il a produit.

Il faut que l'œuvre d'art nécessite un haussement moral chez le spectateur. Si on entre de plain-pied dans sa pensée, si les relatifs de réalité sautent aux yeux tout de suite, l'impression esthétique n'a pas lieu.

L'œuvre ne peut avoir le niveau du premier venu ; elle doit dégager ce même recueillement où elle fut produite et cette volonté qui longuement l'a engendrée, pour en faire un tremplin de l'âme, une excitation, sinon à penser, à rêver.

Il faut que l'œuvre pentaculise un sentiment impérieux, et plus elle est faite loin du monde, mieux elle le subjuguera.

XII

DE LA TEMPÉRANCE

Les désappointements naissent tous d'une mauvaise équation entre nos désirs et les renonciations nécessaires à leur satisfaction. Mêmement les insuccès de l'artiste proviennent le plus souvent de n'avoir pas su abandonner certains rapports secondaires, pour montrer en entière valeur la qualité significative.

Dans un portrait, celui qui s'amuse aux damasquinures de la cuirasse, à la dentelle du cou, ou cet autre qui, à l'instar du cavalier Bernin, chiffonne la draperie du marbre, en coup de vent, et s'applique à rendre des différences d'étoffe ; enfin ceux-là qui, à la suite de Ruskin, voulurent que les feuilles d'arbres fussent étudiées aussi minu-

de peluche, les brillants de la soie, les matités du drap. La robe de la Joconde en quoi est-elle ? Nul ne se le demande. De quoi s'agit-il en art ? De produire de la beauté plastique, il le faut ; de la beauté morale, on le doit ; de la beauté intellectuelle, qu'on s'y efforce ! Ceux qui réalisent la seule réalité comme Franz Hals, comme Velasquez ont droit à l'admiration des élèves qui apprennent à parler la même langue des couleurs, comme celui qui s'énonce avec aisance dans les circonstances de la vie excite une approbation unanime. Hercule ne réside pas dans ses biceps, mais dans l'emploi qu'il en fait ; de même Liszt n'était pas admirable pour la vélocité de ses mains, ses arpèges et ses traits, mais dans l'emploi esthétique où il les appliquait : ainsi celui qui, par un sûr procédé, étreint l'extériorité des choses et la transporte dans le marbre ou sur la toile, ne témoigne que de son aptitude, et non de son altitude. L'artiste réaliste, qu'il s'appelle Jordaëns ou Chardin, est semblable au Paganini qui jouerait des transcriptions de musique militaire, ou au chanteur qui consacrerait une admirable voix aux inepties d'Auber et de Adam. Quand se produit un tempérament semblable à celui d'Hals, de Rubens, on est en présence de ce qui s'appelle en

musique une belle voix. La nature a donné, mais ses dons ne signifient devant l'art, qne par leur adhésion à l'éternelle beauté. Au point de vue moral quel monstre dangereux serait l'esprit laïque et négateur apportant l'analogue de l'onction à la propagande athéiste ? Tels, cependant, sont les exécutants d'art sans pensée et sans reflet de la divinité. Inutile de se figurer avec mauvaise foi notre enseignement restreint à la mysticité proprement dite : le paganisme est susceptible d'un sens divin, et même *l'Embarquement pour Cythère* de Watteau ne disconvient pas à la beauté. Que celui, impuissant à réaliser le Beau, aboutisse au joli, — ce sera encore une victoire, ce sera encore une vertu dans le sens latin de force, car peu d'êtres perçoivent le Beau, en ses formes suprêmes ; beaucoup le recevront sous des couleurs diluées, amoindries, mais suffisantes à cette action sociale qui associa jadis à l'homme des Dieux, l'homme des Arts.

XIII

DE LA VOCATION

Avant de se consacrer à l'Art, on devrait s'interroger et ne pas décider tout de suite, car le seul fait de choisir le destin d'artiste, change de vie ; et qu'on parvienne au talent ou seulement au ruban rouge,les conditions d'existence deviennent spéciales. Celui qui n'a pas de talent et celui qui n'a pas de succès sont malheureux également ; mais, malgré l'habit vert, les commandes et les décorations étrangères,le sans talent,par exemple, souffre profondément.

En outre, et ici les spirituels Français dont j'écris la langue s'esclafferont à loisir, il y a un terrible compte à rendre, outre monde, pour tous ceux qui osèrent toucher à l'arc Ithacien : ils périront sous la flèche des Causes Secondes, en

vertu de ce principe : la témérité s'appelle un droit ou un crime. Sophocle magistralement symbolisa cet arcane redoutable ; mais nul n'entend plus la voix traditionnelle des vieux mythes et, comme les goujats sont sur le trône, les téméraires sans droits, ces criminels, consomment toutes les usurpations.

Lois sans justice, gouvernement sans autorité, mœurs sans noblesse, littérature sans idée, et peinture sans dessin se complètent et se nécessitent entre eux.

Vaines les lamentations, inutiles les anathèmes ! Quelle alchimie sur de pareils éléments produira une parcelle d'or ? l'individualisme.

Ce que j'ai dit ailleurs, à l'artiste, s'applique spécieusement à l'artiste condamné désormais à un rôle de burgrave. La magie pratique consiste à tirer le plus lumineux parti de soi, des autres et des circonstances : et telles sont les mystérieuses lois de ce monde qu'une compensation surgit toujours parallèle à un désastre même. Une époque sans théorie, sans école, laisse à l'esthète un développement tout à fait libre. Puvis, Burne Jones, Watts, Gustave Moreau, Rops ne se ressemblent qu'en un point, leur indifférence des idées qui font leur gloire.

La décadence permet à l'artiste d'être lui *ipsissimus* ; elle lui permet aussi de s'abstraire, c'est-à-dire de concevoir, en dehors des conditions de milieu.

Le métaphysicien a charge d'esprits et d'âmes, l'artiste créateur ne peut songer qu'à lui-même ; et il ne s'en fait pas faute. Son égoïsme apparaît légitime, il a droit aux égards qu'on ne refuse pas à une femme enceinte ; mais faut-il qu'il ne geste pas un monstre !

Cette entière indépendance de l'artiste, que sanctionne l'opinion, a produit plus d'horreurs que la niaiserie des Champs-Elysées et la vulgarité du Champ-de-Mars ; elle a produit l'exposition des indépendants. Là, on expose littéralement ce qu'on veut, et cela ressemble à une exposition clinique plutôt qu'à une exhibition des Beaux-Arts. Libre envers l'époque, l'artiste se trouve d'autant plus obligé envers la tradition.

Au reste, je cherche quelle œuvre violatrice des règles a triomphé par le pouvoir du temps, et je ne la découvre pas. Delacroix, Wagner sont des classiques, tandis que Manet, par exemple, retombera au néant, après que les boursicotiers auront fini de soutenir sa mémoire pour placer le stock similaire des sous-Manet.

Ce même public, ces mêmes amateurs qui encouragent aux audaces, n'estiment que l'observation au moins apparente des règles et le vieux Charles Blanc parle, dans ses salons, de l'impeccable Bouguereau, *sensa errore*, comme André del Sarté. Jamais l'individu vraiment doué ne fut dans de meilleures conditions pour se ressaisir sur l'emprise ambiante, qu'en cet affreux millésime, du moment qu'il adhère à un parti-pris d'élévation et de noblesse.

Il est plus aisé de valoir dans une période déchéante que de se détacher en vigueur sur un ensemble lumineux : je m'étonne que l'homme des Beaux-Arts ne saisisse pas plus habilement l'occasion offerte de s'élever sur la ruine latine.

Nous sommes à un confluent d'idées, de formes, de sentiments ; le courant charrie les éléments les plus divers ; et les habiles, si, vraiment, ils étaient tels, prendraient la voie du style, la seule qui, dans les fins de civilisation, puisse s'approprier, sans se corrompre, les parties encore saines et flottantes, sur les premières eaux de l'intumescence qui approche.

XIV

DE LA TRADITION

Le dilettante, outre qu'il est médiocre, puisque son âme sans chaleur ne s'enflamme jamais, incarne la sénilité d'un temps ; c'est l'égoïsme dans un domaine où rien n'existe que les Moi colossaux du passé ; c'est la fourmi, le ciron, disant : « Moi aussi, je suis un microcosme : » c'est le bourgeois transporté dans la sphère de l'idéal et savourant les chefs-d'œuvre avec gourmandise, au lieu de les contempler comme on prie ; le dilettante, c'est Prudhomme et Bonhommet passés par la *Revue des Deux Mondes* ; le vieil utilitaire qui trouve que les petites femmes des tableaux dérangent moins la digestion que les petites femmes vivantes ; c'est le calme malfaiteur qui achète les premiers crépons, collectionne les

affiches et commandite le tâchisme et le pointillisme ; le dilettante, c'est le bourgeois devenu épateur; le malin rentier qui, prenant sa revanche sur les charges de Daumier, avec un peu d'or se paye les dernières consciences, et ruine, par sa protection intentionnelle, l'art véritable.

En face de ce sinistre termite, une espèce, artiste complémentaire, se développe : le dilettante pratiquant, auquel rien d'insane ne reste étranger, qui copie les crépons, les affiches, enfin expose le mauvais papier peint ou le bas-relief océanien.

Les Carraches, ces génies à côté des gens du présent, ces ennuis à côté des autres Italiens, étaient éclectiques. Sur les murs de leur atelier, il y avait une célèbre formule rassemblant, en une litanie de qualité, les grands mérites, et la formule disait à peu près ceci :

« Il faut au véritable artiste la force de Michel-Ange, la perfection de Raphaël, la grâce du Corrège, le mouvement du Tintoret, le dessin d'André del Sarté. »

Cela était touchant, bien intentionné et naïf: ces qualités émanaient de l'âme de ces génies, et seul le procédé s'apprend.

On peut dire : « Enlevez les clairs sur clairs

comme Corrège, bleutez les fonds derrière une figure unique et sans action, comme la Joconde ; et, quand la tête et le geste suffisent à l'expression et même la constituent seule, noyez le torse d'ombre, comme dans le Précurseur. On peut attribuer la forme de la flamme agitée aux figures décoratives, et dire que les coudes et les genoux doivent être écrasés un peu, pour l'élégance. On apprend une technie ; on ne décalque pas une âme d'après une âme.

Toutefois, l'artiste doit se forcer à sentir canoniquement, c'est-à-dire à penser beau et à œuvrer idéal, et dans les conditions mêmes où les génies pensèrent et œuvrèrent.

Le plus répété des thèmes, *la Madone* permet d'exprimer des sentiments vivants et vrais. Les Italiens primitifs l'ont faite grave et consciente du mystère qui l'a honorée ; les autres la virent sereine, avec des traits d'immobile joie. Un contemporain peut hardiment évoquer devant les yeux de Marie, le Calvaire et réaliser ainsi un effroi indicible, mais la Vierge restera belle. Le point d'art d'une expression est celui où elle n'enlaidit pas la forme.

Est-ce que tout le monde n'a pas vu flotter dans l'œil des femmes des effets transposables aux yeux de Madeleine?

Avec l'œil des mères et le visages des religieuses on fait une madone ; avec les expressions lasses des mondaines on fait une repentie. Avec les vieux prêtres on fait de nobles saints. Ai-je dit, en cette accumulation de détails, que, la jeunesse étant une condition de la Beauté et le patriciat une condition de la figure, il n'y a que deux cas où l'on puisse reproduire la vieillesse et la basse humanité : quand l'une exprime la fin d'une vie mystique, quand l'autre accomplit un acte de piété.

C'est la divine faculté de la religion d'embellir tout ce qu'elle englobe ; ou, mieux, c'est la religiosité qui apparaît comme l'état d'âme le plus noble où l'homme se puisse trouver : mieux vaut manant à genoux que noble arrogant à cheval.

La filiation du présent aux traditions s'opère sur le plan des pérennités de l'âme humaine ; à travers les formes modifiées, les sentiments constitutifs de l'être se retrouvent, semblables en puissance, différentiés seulement d'expression.

Les mêmes désirs, les mêmes noblesses, les mêmes fièvres qui agitèrent l'âme de la Renaissance se disputent encore l'âme actuelle ; l'artiste doit voir avec l'œil de l'esprit, comme dit Hamlet, et transporter dans le style cette réalité de l'âme qui est la matière seconde de toute œuvre.

XV

DE LA MORALE

Les rapports de l'idée morale et de l'idée esthétique, en perpétuel conflit, ne furent jamais réglés. Deux fanatismes opposés l'un à l'autre s'augmentent chacun, au lieu de se résoudre en vérité unificatrice. Mysticité et perversité se regardent, inséparables autant qu'opposées, comme Modestie et Vanité de Léonard.

Il faudrait trouver une œuvre typique de perversité pour résoudre le problème. Il y a des Rops qui sont des crimes, surtout parce qu'ils blasphèment atrocement ; il y a des lascivités dans le XVIIIe siècle, mais je cherche l'œuvre perverse et je ne la trouve pas.

Si on déclare pervers, le sourire de la Joconde, la perversité serait alors seulement la complexité

ou encore l'hésitation expressive. Étymologiquement la perversité consiste à détourner une chose de sa Norme, à rebrousser le sens harmonique. Or ceci ne s'applique pas au Précurseur. Si la perversité réside dans la forme, elle devient relative aux notions du spectateur. Des incultivés considéreront l'Androgyne comme une déviation à la différentiation du sexe ; ce qui équivaut à dire que l'unité est une déformation du binaire. En général, nos jugements sont faits de nos impulsions, et ceux qui voient Sodome à propos de cette suprême pureté, l'Androgyne, sont simplement des gens à sodomie latente. Car il faudrait accuser tous les maîtres, les plus grands, et leur biographie étant connue ne nous permet pas de donner créance à de telles calomnies.

Le Phèdre et *le Banquet* de Platon révèlent, sans doute, l'abominable erreur des Ioniens. Mais le Christianisme a sanctifié l'Androgyne en faisant l'Ange ; et l'Ange, c'est le dogme plastique. Ainsi des formes réelles et harmoniques ne sauraient être perverses ; l'expression pourrait recéler des éléments blâmables ; comment incriminer un caractère aussi impressif que celui d'un sourire ou d'un regard ? Là encore tout dépend de celui qui regarde. *Omnia munda mundis* ; *omnia*

immunda immundis. Jacopona da Todi comme sainte Thérèse ont accumulé les expressions passionnelles pour rendre leur amour de Dieu. L'audace des mystiques dépasse celle des poètes; et l'on s'étonne que l'artiste, qui ne peut s'exprimer que par les formes et les couleurs, ne rencontre pas des effets de concupiscence, chaque fois qu'il réalise de la beauté. Il est fatal et légitime que notre désir s'éveille aux belles formes : il est nécessaire qu'il se subordonne aux beaux sentiments : il est mieux encore qu'il subisse le charme suprême des belles idées. Mais, esthétiquement, pour manifester une idée, il faut la sentimentaliser par l'expression; et la beauté des idées mystiques s'exprime par la beauté des formes. Ici, ce sont les yeux regardeurs qui sont coupables, ou plutôt est-ce cette infériorité où nous sommes de ne pouvoir rien sentir, que sur trois portées simultanées, dont une seule est pure ?

Toutefois, pour descendre à l'acception courante du mot, la perversité consisterait à s'adresser à l'instinctivité, à émouvoir animalement; mais, en ce sens, le tableau patriotique est une opération semblable au tableau lascif; tous les deux visent la partie brutale du public.

La morale de l'artiste s'appelle le style; et, s'il

ne met en son œuvre rien qui ne disconvienne à un vitrail ou à une fresque, qu'il soit en paix ! Les seuls juges sont les anges et ce sont eux qui se chargent du péché d'androgynisme, qui est la façon de les prier.

XVI

DE LA LUCIDITÉ

L'art chez les anciens se greffe sur les institutions politiques et fait corps avec elles. La grande peinture fut publique, monumentale et exclusivement décorative. Les Grecs étaient trop excellents sculpteurs pour n'être pas parfaits dessinateurs ; leur trait vaut le nôtre ; une visite au musée *degli Studii* le montre. Ils ont traité la figure humaine, sous sa forme, non individuelle, mais typique. Hercule n'est pas un individu, c'est un être abstrait qui réunit les traits généraux de la force.

Ce qu'on pourrait appeler le grand art des Anciens est perdu pour nous et les restitutions archéologiques ne nous montrent que les chefs-d'œuvre déclarés tels par la plume des rhéteurs et qu'on ne peut juger sur les éloges pompeux

que les poètes en ont fait. Ce qui nous reste, c'est l'art domestique. Herculanum et Pompéi sont là qui nous donnent sinon le plus haut point de perfection, du moins des copies des œuvres célèbres et l'expression du goût général. Toutefois, c'est la plume même de l'antiquité qui nous dira sa conception du beau.

Le concept grec est parallèle à la nature, comme sa ligne monumentale parallèle à la terre. Dans un pays où l'harmonie était la religion d'Etat, l'art ne pouvait être qu'unitaire, et l'artiste ne devait avoir pour but que produire l'impression de sérénité. Parcourez l'Anthologie et vous verrez que ce qu'on loue le plus, c'est *l'illusion*, ce que nous appelons le *rendu*, ce qu'on a nommé l'imitation de la nature. Pline, dans ses phrases un peu indécises, et, Cicéron, dans ses *Verrines*, ne sont élogieux que pour l'excellence de l'exécution qui leur paraît supérieure à l'invention. Lorsque Quintilien parle des peintres comparés aux orateurs, c'est dans le même sens.

Dans le dialogue rapporté par Xénophon, Socrate demande à Parrhasius de faire du visage le miroir de l'âme. Aristote trouve que l'expression morale manque à Zeuxis. Mais Socrate et Aristote sont des esprits supérieurs de beaucoup à leurs

contemporains et dont les idées dépassaient le siècle. L'artiste grec, ayant à exprimer un sentiment violent, élude. C'est à Munich, devant les marbres d'Égine, que l'on comprend la méthode grecque, dans la représentation des passions. Toutes les têtes sont calmes de lignes, tandis que le mouvement du corps donne ce qu'on appelle l'expression d'ensemble. Et cela n'est pas vrai seulement de l'art primitif : la *Niobé*, par exemple, est pathétique par sa pose, mais décollez la tête et vous n'y verrez certes pas le désespoir d'une mère.

Ce n'est qu'à Rome que l'on verra un *Laocoon* se contracter, se crisper et hurler dans les affres de la douleur. Ce spectacle eût été insupportable pour les Grecs.

Mais, à côté de l'art sacerdotal, la sculpture : la bêtise humaine agissait sur la peinture qu'achetaient les particuliers.

Le grand ouvrage de M. Helbig sur la peinture campanienne démontre l'admiration des Anciens pour le trompe-l'œil, et M. Desgoffe leur eût semblé un maître incomparable. Ce que Philostrate décrit avec le plus de plaisir et de soin, c'est l'incarnat d'une pomme, le caillé du fromage, la goutte de rosée perlant sur un fruit, une araignée

d'une minutieuse exécution ; et, lorsqu'il s'extasie devant Persée et Andromède contemplant dans l'eau la tête de Méduse, qu'ils ne sauraient regarder en face sans danger, c'est bien moins l'ingéniosité de la composition qu'il admire, que le reflet habilement produit. Les *bodegones*, ou tableaux de salle à manger, remplissent plusieurs salles au Musée de Naples, et nul doute que, aux yeux des romains, La Berge, Huysum, Weenix n'eussent paru de grands artistes.

Quant aux œuvres véritables, elles nous ont été racontées par les sophistes, et nous ne pouvons rien en inférer, légitimement. D'après le témoignage de Pline, une œuvre d'art pouvait être inférieure à la description qu'elle avait inspirée. De là, une émulation qui pousse le rhétheur à mettre dans le tableau tout ce qu'il a dans la tête, indépendamment de ce que le peintre a déjà réalisé. « Tout ce que peuvent les peintres, le discours le peut, dit Hermogène, et non seulement *l'ecphrasis* sert d'ornement aux contes, comme dans les *amours d'Hysminé et d'Hysminas;* mais elle est un genre littéraire, un exercice qu'Hermogène distingue avec précision des autres. La subtilité que l'on a reprochée se trouve à chaque instant dans *l'ecphrasis*. La

Diane de Chios paraissait triste à ceux qui entraient dans le Temple, gaie à ceux qui en sortaient. Une femme troyenne a un pied dépassant la base, c'est, dit Libanius, qu'une captive, une femme n'ayant plus de patrie, ne touche pas la terre de ses deux pieds ; et, enfin, Alexandre d'Aphrodisias donne pour raison de la nudité des dieux que c'est là le symbole de l'innocence. »

Montalembert prétend que, si dans la chaire du *Baptistère de Pise*, Nicolas Pisano a représenté le Christ les bras horizontalement étendus, c'est pour embrasser l'humanité tout entière dans la Rédemption ; et il ajoute : « Le critique est alors doublé d'un voyant qui cherche dans l'œuvre d'art le symbole de sa foi. » Cette épithète de *voyant*, la science positiviste la jette à tout écrivain catholique. J'ai entendu professer, à l'Ecole des Chartes, que le symbolisme du moyen-âge était une création des archéologues, et que les sculptures de nos cathédrales n'avaient aucun système suivi et constant. Grave erreur, et réfutation facile ! Les dix-huit cent quatorze statues de la cathédrale de Chartres ne sont que la reproduction figurée du *Speculum Universale* de Vincent Beauvais. La cathédrale de Laon le contient en abrégé, celle de Reims montre le *miroir histo-*

rique développé extrêmement aux dépens du *miroir naturel* et surtout du *miroir doctrinal*. Il n'y a qu'à lire *l'Encyclopédie* du précepteur de saint Louis pour se convaincre que, si nous cherchons dans la sculpture du moyen-âge les symboles de notre foi, c'est qu'ils y sont et que nous ne sommes point des *voyants*, mais simplement des *clairvoyants*.

Il y a donc eu, à toute époque, un art sacerdotal et un art commercial.

Tout rapprochement impossible entre *les Raisins de Zeuxis* et *les Noces Aldobrandines*; entre les pastiches de l'Espagnolet par Ribot et la sirène de Burne Jones. Séparer l'ivraie du pur froment, afin que nul n'ignore qui sont les prêtres et qui sont les marchands du temple : voilà le vœu.

Donc, que l'artiste se juge lui-même : est-il prêtre ? qu'il nous montre ses Dieux. Est-il industriel ? qu'il cesse de voler un prestige sacré et qu'il continue à tenir les articles portraits, paysage, patrie, et autres numéros du magasin des Beaux-Arts.

XVII

DE LA GLOIRE

Les Sermonnaires de tout temps fulminèrent avec aisance sur la vaine gloire ; ils eussent mieux fait de nier la gloire dans la vanité et de montrer qu'elle doit être l'anticipation du salut.

Cherchez ce que sont devenus les Armand Sylvestre du dessin : ils dorment dans le fond des boutiques, pour l'œil du vieillard lubrique, et c'est tout.

La postérité fait justice des indignes, et ce qui fut composé pour flatter une passion basse a péri avec son occasion. La gloire ne nimbe d'un or indestructible que les purs génies, et il faudrait un mot pour désigner le succès. La renommée, c'est beaucoup ; et notoriété, insuffisant ; réputation est bien grave ; engouement conviendrait à ce phénomène

par lequel le public, séduit, met au pavois un homme, sans valeur véritable.

Prétendre que le jugement des siècles soit équitable, ce serait oublier qu'il s'agit d'un jugement humain, et que la mémoire universelle retient peu de noms.

Combien sont-ils qui connaissent Melozzo da Forli, ce radieux génie, et Signorelli, ce Michel-Ange antérieur à l'autre presque d'un demi-siècle ? Qui se doute, parmi les rédacteurs de la critique d'art, d'un Bénozzo Gozzoli, ce prodigieux artiste ? En sont-ils moins grands, et la gloire consiste-t-elle à être connu de tous, ou adoré de quelques-uns ?

La pratique répond nettement qu'il n'y a aucun plaisir à être connu du nombre, et que seuls les pairs nous réconfortent, en nous louant. Du reste, je me risque à rabaisser la notion de gloire, en notion d'hygiène de la production.

La gloire nécessaire est cette approbation qui confirme un créateur dans sa voie. Il a besoin, comme la femme, d'un milieu fomentateur où, compris et aimé, il trouve l'appui mental d'une communion. Un ami vaut mieux que cent articles, et dix amis que dix mille articles, et j'entends, ici, amis de l'œuvre plus que de l'homme, car il faut

les séparer ici, malgré l'avis wagnérien. L'œuvre d'art, à peu près toujours, dépasse celui qui la produit, au lieu que les lettres n'expriment jamais complètement l'écrivain, à cause de la surabondance d'idées conscientes qu'il lui faut, tandis que l'homme du dessin œuvre en un demi-somnambulisme.

Veut-on savoir la plus solide base d'une éternelle renommée ? qu'on cherche ce qui survit aux races et aux cités : leur religion ; et, dans la religion, cette partie semblable en tout temps, en tout lieu, l'ésotérisme, patrimoine commun, diversifié par les symboles, mais permanent à travers la variabilité des formes.

La gloire consentie du petit nombre est sûre ; et vraiment les génies ont étonné tout le monde ; mais, parce que ce sont des génies, ils n'ont pu être compris de beaucoup.

La difficulté se voit à la spécification de cette élite ; on ne saurait la composer de professionnels, ni de littérateurs, ni de philosophes et ceux qui prétendent à l'esthétique sont bien divers et divergents d'opinion.

« Le beau est ce qui plaît à la vertu éclairée, » a dit quelqu'un, définition superficielle et qui ne guide pas.

Plus sûres que les avis des vivants, les œuvres des grands morts sont là pour avertir de ce qui rapproche ou détourne une œuvre de sa perfection. Les chefs-d'œuvre sont les pierres de touche où l'artiste éprouvera par comparaison la valeur de ce qu'il produit; et qu'il soit persuadé que continuer la version de beauté d'un maître, c'est conquérir aussi quelque chose de son immortalité. La gloire obtenue par une chevalerie d'idéal, la gloire où l'on parvient dans l'armure complète de son idée, la gloire méritée par des prouesses, des faits d'œuvre aux tournois du réel, est une chose auguste et d'un salutaire exemple. Mais celui, courtisan de son époque, complaisant de son mauvais goût, valet de ses manies, qui conquiert de honteuses palmes, au prix du sacrilège et de la profanation, celui-là sera balayé par les réactions du goût.

Il faut choisir entre son temps et le temps, entre son siècle et les siècles, entre sa patrie et l'univers, entre maintenant et toujours; et, comme je pressais tout à l'heure l'artiste de se décider et franchement de s'avouer, ou aspirant à la prêtrise ou emporocratique; je le presse d'opter entre l'immédiatité du succès et la glorieuse survie, entre la vogue et le vrai laurier.

XVIII

DU PATHÉTIQUE

Baudelaire, en son volume, *l'Art romantique*, exprimait le désir d'une sorte de musée secret, non pas aussi assommant que celui de Naples, mais réunissant les œuvres expressives de la passion.

Est-ce par une idéalité inconsciente que l'artiste d'aucun temps n'a rendu l'amour, ou bien est-ce impuissance à saisir la forme d'un phénomène aussi vif?

Je ne connais dans tout l'art italien qu'une peinture passionnelle : du Giorgon ; on la voyait, il y a dix-huit ans, à une exposition rétrospective, au profit des Alsaciens-Lorrains dans la salle des Etats.

En ce temps, j'avais l'honneur de promener

J.-B. d'Aurevilly à travers l'Art contemporain, et je me souviens de son impression extraordinaire devant ce tableau qui appartient à un particulier.

Un homme mûr, mais encore très vivant, à la tête fière, est assis sur un débris ancien ; d'un mouvement possessif il pose les bras sur l'épaule d'une jeune femme, tandis que, debout, un personnage au costume de pélerin lui présente une sorte de bulle. On croirait à une sommation de Rome obligeant un podestat à chasser sa concubine. Quoi qu'il en soit de la date et du fait historique, la signification dramatique est admirable. Le geste de l'homme sur le retour, protestant de sa jeunesse et de sa volonté d'aimer, enthousiasmait le Connétable, qui déjà luttait contre la vieillesse et la terrassait, dès que son regard trouvait de beaux yeux, une belle chair où appuyer son désir.

Le baiser, cette caresse intense et cependant plastique, attend encore sa forme chef-d'œuvrale. Souvent, l'artiste songe à donner du désir et s'adresse au concupiscible. Jamais, malgré quelques Corrège, quelques Jules Romain, quelques Tassaert, quelques Rops, il ne s'attaque à la représentation franchement passionnelle ; et, cependant, quel thème plus appuyé sur la réalité,

quel phénomène plus fréquent, quelle constatation plus commode que l'amour sexuel ? Peut-être ici une volonté d'au-delà s'oppose-t-elle à l'intrusion d'un élément inférieur dans le domaine des représentations idéales, comme on le sent au cours de l'ascèse magique qui, malgré les bévues et les efforts vulgarisateurs, résiste et garde ses secrets. Cependant l'élément concupiscentiel apparaît visiblement inférieur à l'élément passionnel. Pourquoi alors ne pas tenter la transcription plastique et picturale des embrassements nobles ? Il ne faut jamais soulever une énigme sans la résoudre, car on ne sait pas ce que le moindre élément interrogatif engendre de désordres dans certains esprits. Ici, forcé de me citer moi-même, je proposerai cette simple considération que l'amour est un succédané de l'art, l'écho de la poésie dans l'âme humaine et ce que l'être général peut matérialiser de rêve. La nature a donné l'instinct et le spasme, l'alchimie de l'Art en a fait la passion et la volupté, qui sont deux arts, deux sublimations du Nahash originel. Ce serait donc parce que l'amour représente le cynétisme esthétique, c'est-à-dire l'effort substantiel d'unification momentanée et qu'il y aurait double empoi avec la musique.

Car, si la musique est la volupté esthétique,

l'amour pourrait bien être une musique substantielle ; et, dès lors, seraient ruinés les vieux mensonges, au nom desquels tant d'existences furent gâchées.

La connexité de la musique et de l'amour résulte, d'abord, de la singulière identité entre le processus nerveux de la femme et les formules de l'harmonie ; ensuite, on n'observe pas dans la musique la même lacune d'expression passionnelle que j'ai relevée pour les arts du dessin. On chercherait vainement un groupe dans l'art entier qui illustra virtuellement le second acte de Tristan et Yseult, le réveil de Brunenhild, l'hymne à Vénus de Tannhaüser. J'insiste sur ce terrain non foulé de l'expression passionnelle par le dessin ; mais j'y insiste avec les mêmes obligations de beauté, de noblesse, de style, que je réclame de la peinture mythique. Ce qui, comme sujet, se concrétise en beauté dans un art, doit pouvoir se transposer dans tous les autres ; par conséquent, j'invite l'artiste inquiet de suivre des voies trop tracées où les chefs-d'œuvre précédents écrasent, je l'invite à faire passer dans les yeux de ses figures ce qui se trouve dans Chopin, dans Schumann, dans les derniers quatuors de Beethoven.

Le thème qui devrait séduire entre tous, c'est

la tête d'expression et, depuis le cahier de M. Lebrun, peintre du Roi, nul n'a traduit que des états d'âme d'un individualisme insuffisant.

XIX

DU SUJET

En toutes matières, l'enseignement détermine puissamment l'avenir de l'élève, et les fautes d'une génération incombent toujours à ses éducateurs.

N'envisageons pour un moment que les cours de l'Ecole des Beaux-Arts, arrivons au point décisif de l'entraînement : au concours. Quelle folie spéciale dicte les sujets et les emprunte à des domaines incompréhensibles, sans une haute culture. Demander à un jeune homme, qui ignore la mythique, de dessiner un Orphée, un Prométhée, ou bien d'illustrer un verset, incompréhensible souvent, de la Bible, serait probant au point de vue intellectuel et archéologique à la fois, mais ne signifie rien par rapport aux Arts du dessin.

Au contraire, si je dis à un élève : exprimez, par une ou plusieurs figures, la joie, la terreur,

la piété, la supplication, le courage, je le force à montrer le dedans de lui-même et à donner sa mesure.

En art, il faut commencer par les sentiments précis, schématiques, pour aboutir plus tard aux formules complexes, ambiguës ; de même qu'il faut composer, en commençant, d'une façon linéaire et n'arriver que tard à l'emploi du clair-obscur.

Ce qui devrait être la règle des concours deviendra le salut de plusieurs, empêchés de produire dans le sens harmonique ou subtil. — Cette expression des états typiques de l'âme, obtenue en formule drapée ou nue, apparaît le terrain le plus sûr où l'artiste puisse marcher, pourvu qu'il se souvienne, surtout en statuaire, que le mouvement sentimentalisé doit signifier d'une façon périphérique. En outre, le mouvement de la figure principale détermine déjà, dans une large mesure, celui des figures corollaires ; de même, au point de vue de la couleur, tous les tons d'un tableau doivent être la dégradation complémentaire de la figure principale : telle la semblable orchestration de l'ordonnance des masses et des teintes. On le voit, la plus extrême logique s'applique à cette matière du goût, qui, à en croire

les imbéciles, serait réfractaire à toute dogmatisation. Du reste, l'artiste, afin de n'être pas le passif écho d'une voix même autorisée n'a qu'à vérifier, d'après les œuvres canoniques de son art, ce que valent ces préceptes.

Je veux être profitable et me soucie assez peu d'étonner : une des conséquences de la vérité d'une doctrine, c'est l'engrenage fatal, l'annellement obligatoire, entre les points à démontrer qui forcent à des répétitions trop fréquentes.

Considérant, selon cette méthode expérimentale, formule rationnelle du moment, les chefs-d'œuvre comme des phénomènes, comme des expériences, je leur applique le déterminisme qui résulte pour tout esprit sensé de leur étude.

Il est certain qu'à exécution même inégale, le thème religieux élève le pinceau et le ciseau qui l'abordent ; que l'âme est plus difficile à fixer dans le marbre et à figer sur la toile que les formes extérieures ; enfin que la beauté, qui commande au classement extérieur des êtres, doit commander à la figuration de la vie ; qu'il n'y a pas plus de raison à reproduire les mœurs d'un temps que les modes d'une saison, que plus l'artiste élague les éléments transitoires, plus il prolonge dans l'avenir l'intérêt et le rayonnement de son œuvre ;

enfin, que la même hiérarchie des matières, qui met la théologie en tête de la culture intellectuelle, instaure aussi l'expression religieuse, par-dessus toutes les autres, mais qu'on ne se trompe pas sur cette proclamation de l'excellence mystique. Une divinité sort des formes, et, si la beauté pouvait n'être que belle, elle serait encore l'absolu matériel ; si la beauté pouvait n'être que sentimentale, elle serait encore l'absolu du cœur. Elle est plus que cela, puisque sa destination lui attribue un rôle médian entre nos aspirations et la réalité.

Celui qui sera assez lucide pour se souvenir de cette formule : « la Beauté est la théologie de la substance », celui-là fera indubitablement une œuvre valable pour les siècles à venir, car les théologales vertus s'appliquent à tous les actes de l'homme ; et quel acte égale l'œuvre ! Il faut donc croire au Verbe de cette Eglise des Génies qui promulgue ses Bulles perpétuelles aux Pinacothèques et aux Glyptothèques ; il faut espérer dans la promesse tacite qu'ils ont donnée à tous ceux qui les suivraient en leur effort de lumière ; il faut, enfin, aimer l'idéal, afin que le miracle du génie se produise par l'enthousiasme, comme les autres miracles se produisent par la prière.

XX

DU DIVIN

On entend, en ésotérisme catholique, par œuvre des trois personnes, la succession substantielle, individuelle et abstraite, des manifestations d'une idée, selon l'économie de la création où Dieu le Père donna la Réalité ; Dieu le Fils, la Charité ; et Dieu le Saint-Esprit, l'Esprit ou Perfection.

On entend aussi, sous cette dénomination, les trois âges évolutifs de l'humanité.

Le réel aurait eu son apogée entre le déluge et la venue du Christ. L'animisme et l'individualisme chrétien seront couronnés par une perfection de l'entendement, effluve de l'Esprit-Saint, recteur à son tour d'une période et accomplissant les effets déjà produits. J'ouvre ici ces célestes perspectives, pour que l'on sente ; que les choses ne

peuvent pas rester ce qu'elles sont, et qu'un événement va se produire démentant la prudence, stupéfiant les courtes habiletés et secouant le monde intellectuel d'une façon terrible. Voilà pourquoi, suivant la comparaison d'Eschyle, comme au soir, s'il y a de la houle et une menace de tempête, les nautes amarrent solidement leurs esquifs, pour les sauver de la double fureur des vents et des flots, l'esthète initié, doit rassembler ses notions, les appuyer, les affermir, afin de résister à la tourmente qui se forme, marche et va crouler.

C'est pour cette fatalité que je prêche : afin que l'art soit sauvé de la grande intumescence des peuples.

Première condition de ce salut : il faut que les techniciens reconnaissent la règle esthétique ; il faut que les idéalistes soient d'infaillibles techniciens ; sinon, ils ne rempliront pas leur grande mission de Nouah et de sauveurs de la lumière. Si ceux qui savent sculpter et peindre, se convertissaient à la Beauté, s'ils venaient à l'idéal, avec leur excellent procédé, quelle floraison magnifique précéderait la nuit de l'an deux mil.

Le nabi, serait-il plus éloquent que tous ceux de la Judée, ne réveillerait pas ces chiens dor-

mants d'Eschaya, ces tièdes et ces neutres de l'enfer du Dante qui cheminent leur vie et leur œuvre, d'un pas de promenade.

Combien ont reçu le don du Père qui est la Réalité, sans en user dignement, êtres singuliers qui savent une langue, et ignorent ce qu'elle doit dire, arrangeurs de mots n'ayant pas d'idées, œils et mains sans pensée.

Comme un peu de cervelle s'unit rarement à un peu de dessin, quel triste divorce entre la faculté de s'exprimer et la plénitude de pensée !

Réconcilier l'idée et la forme, le sentiment et la technie, l'art et l'idéal : tel le devoir où quiconque a reçu d'En Haut l'amour de la beauté doit travailler de ses forces entières.

Trop longtemps a duré ce divorce scandaleux entre la pensée esthétique et son expression, entre le rêve et la réalisation, entre l'idéologie et la plastique.

Il faut que surgisse une cohorte de réconciliation, une phalange unificatrice de ces deux éléments stériles, séparément ; et qui, unis, aboutiraient à la plus rayonnante lumière.

Le Père, auteur du réel, incarne l'autorité. Or l'autorité en matière esthétique, appartient aux morts et à leurs œuvres ; elle ne se présente pas,

impérieuse et vivante, sous la forme d'une individualité peut-être antipathique. L'autorité, c'est la voix de la tradition, l'expérience, l'acquêt inestimable de tout l'effort humain. Quel fou se priverait de cette lumière où s'insurgerait contre ce salutaire rectorat ?

L'orgueil ne persuade-t-il pas de suivre la voie de lumière, où le meilleur des races a marqué son effort, au lieu de se dater de son pauvre soi-même. Ah ! misère de l'être qui n'est que lui, qui s'y borne, en sa piètre impression ; l'homme est une lampe parfois précieuse et prismatique ; mais, si le divin ne l'alimente, cette lampe, objet sans clarté et sans chaleur, ne mérite plus qu'on s'y arrête.

Il y a dix-neuf siècles que la seconde personne de la Sainte Trinité, Dieu le Fils, est venu sur la terre.

A ce moment, les Esséniens possédaient un corps de doctrine théologique supérieur au sémi-nrire actuel de Rome.

La vérité abstraite n'agissant que sur l'exception, le monde pourrissait, malgré un groupe de penseurs aussi illuminés que ceux de la Révélation primitive.

Parmi eux, les uns reconnurent la nécessité

d'évoluer sur le plan animique ; les autres, obéissant à l'infatuation cérébrale, se séparèrent de l'Eglise commençante.

Loin de moi la pensée d'instruire le procès d'Ammonius Saccas.

La primitive Rome a refusé aux intellectuels leur stalle dans le chœur; et les intellectuels n'ont pas su pardonner cette étroitesse excusable par son but : le salut du plus grand nombre.

L'hérésie n'est jamais qu'un orgueil humain se cachant sous les traits d'une idée ; il n'y a pas de raison contre la hiérarchie.

Ce qui a trompé les Esséniens et, plus tard, les gnostiques, ç'a été le spectacle du sacerdoce ancien où le commandement des esprits et celui des âmes, où la direction esthétique comme la direction morale, appartenaient aux mêmes hommes.

Aujourd'hui, le myste va à la messe, tient pour un honneur de la servir et se confesse très humblement à un prêtre dont il ne supporterait pas la conversation deux minutes.

Ce déplorable divorce entre la pensée théocratique et l'action que Hugues des Païens voulut conjurer ; cet autre divorce entre la perfection intellective et la perfection animique, où s'épuisa Rosencreuz : voilà la matière de l'effort.

Il faut cependant que l'idéal soit manifesté encore une fois, il faut que la latinité finissante livre, à ceux qui doivent lui succéder, un livre, un temple, une épée. Il faut faire l'inventaire des trésors légués, par le passé et des conquêtes modernes ; il faut surtout réaliser dans un mode susceptible de civiliser les Barbares qui vont venir.

Or, l'Art seul peut agir sur le collectif animique, à défaut de mysticité : nous connaissons tous, des croyants à Phidias, à Léonard, qui n'ont cure de la vérité catholique.

Insufflez dans l'art contemporain et, surtout, dans la culture esthétique, l'essence théocratique.

Ruinez la notion qui s'attache à la bonne exécution : éteindre le dilettantisme du procédé, subordonner *les arts à l'Art*, c'est-à-dire rentrer dans la tradition qui est de considérer l'idéal comme le but unique de l'effort architectonique ou pictural ou plastique.

Si l'art est le miroir du Divin au monde formel, il doit supporter les appellations divines : « *Ars est Caritas.* » L'art est un amour du parfait qui rend indulgent aux défauts d'autrui ; nul plus que l'artiste ne sait quelle distance incommensurable sépare la créature à son apogée, de l'ombre même lointaine de son Créateur ; nul, par consé-

uent, n'est plus averti des devoirs qui incombent tout être de valeur et à la spéciale mission de homme de beauté. J'appelle ainsi, celui dont la ocation implique une expansion prosélytiste.

L'humanité se divise en prêtres et fidèles : prêtre és expériences, prêtre des hypothèses, prêtre des lées, prêtre des formes, et chacun a ses ouailles, 'est-à-dire la série à laquelle il peut faire du ién et procurer de l'élévation d'âme.

La laideur est une désharmonie. L'artiste a onc le rôle de thérapeute ; par ce qu'il réalise, nous console de ce que nous sommes et opére n rapprochement de l'invisible, en satisfaisant os sens avec des réalités d'art, sertissant une réalité de pensée.

Pourquoi n'a-t-on pas dévoilé à l'artiste, avec s lois de son effort, le rôle bienfaisant qu'il joue, s miracles de bonification qu'il est susceptible 'opérer ?

Le laïcisime a-t-il vu un danger dans la religion u Beau ? A-t-il pressenti d'irréductibles adver- aires ou mieux le courant de l'erreur a-t-il débordé ur le plan esthétique ?

Las, l'orgueil n'a rien dit aux artistes ! Ils igno- eront donc toujours leur dignité, leur puissance t leurs devoirs aussi sublimes que leurs droits.

Concevoir l'idéal et le réaliser reste la plus haute des vocations.

Pour l'éprouver : va aux maîtres, va au chef-d'œuvre.

Cède au rabatteur de l'idéal ; la voix qui m'a parlé te parlera, qu'elle sorte d'une statue, d'un pilier, d'un tableau.

Quand tu l'auras entendue, ton esprit se détournera de la terre et tu prononceras le vœu d'idéalité.

XXI

EXHORTATION

Artiste, tu es prêtre : l'Art est le grand mystère et, lorsque ton effort aboutit au chef-d'œuvre, un rayon du divin descend comme sur un autel. O présence réelle de la divinité resplendissante, sous ces noms suprêmes : Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Beethoven et Wagner.

Artiste, tu es roi : l'Art est l'empire véritable ; lorsque ta main écrit une ligne parfaite, les chérubins eux-mêmes descendent s'y complaire, comme dans un miroir.

Spirituel dessin, ligne d'âme, forme d'entendement, tu incarnes nos rêves, Samothrace et saint Jean, Sixtine et Cenacolo, saint Ouen, Parsifal, Neuvième Symphonie, Notre-Dame !

Artiste, tu es mage : l'Art est le grand miracle, il prouve seul notre immortalité.

Qui doute encore? Le Giotto a touché les stigmates, la Vierge est apparue à Fra Angelico ; et Rembrandt a prouvé la résurrection de Lazare!

Réplique aux arguties pédantes, on doute de Moïse, mais voici Michel-Ange ; on méconnaît Jésus, mais voilà Léonard ; on laïcise tout, l'Art immuable et sacré continue sa prière.

Sublimité indicible et sereine, saint Graal toujours rayonnant, ostensoir et relique, oriflamme invaincu, Art tout-puissant, Art-Dieu, je t'adore à genoux, dernier reflet d'En-Haut sur notre putrescence.

Les rois hébétés et sordides, devenus citoyens, achèvent de mourir sur le pavé des villes où leur race a régné.

Les nobles heaument leur blason du bonnet de septembre, ils courtisent le peuple, ou bien, stupides, se complaisent aux choses d'écurie.

Les prêtres ont revêtu la livrée homicide ; où sont donc les insermentés?

Tout est pourri, tout est fini, la décadence lézarde et fait trembler l'édifice latin : et la croix esseulée n'a plus même, à sa garde, l'épée des Guise, le fusil d'un chouan.

Pleure, Grégoire VII, ô pape gigantesque, toi qui eus tout sauvé, pleure, du haut du ciel, sur

ton Eglise enténébrée, et toi, vieux Dante, lève-toi de ton trône de gloire, Homère catholique, et mêle ta colère au désespoir du Buonarotti.

Une lueur pourtant de la sainte lumière, une pâle couleur a paru, se fonçant... Voici que le gibet du saint supplice s'étoile d'une fleur.

Miracle ! miracle ! une rose s'élève et s'ouvre grandissante, s'efforçant d'enserrer, en ses feuilles pieuses, la croix divine du salut ; et la croix consolée resplendit ; Jésus n'a pas maudit ce monde, Jésus reçoit l'adoration de l'Art.

Les Mages, les premiers, vinrent au divin Maître ; les Mages, les derniers, resteront ses enfants.

L'enthousiasme auguste de l'artiste survit à la piété éteinte d'autrefois.

Pitoyables modernes, le néant vous aspire ; tombez donc sous le poids de votre indignité : vos blasphèmes jamais n'effaceront la foi des œuvres, ô stériles !

Vous fermerez l'Eglise, mais le musée ? Le Louvre officiera, si Notre-Dame est profanée.

Oui, le Strauss a nié, mais Parsifal affirme ; et l'archange de Franck, de sa sublime voix, a couvert le commérage impie du Renan.

L'humanité, ô citoyens, ira toujours à la messe,

quand le prêtre sera Beethoven, Palestrina : on ne peut pas athéiser l'organe sublime !

Misérables Alberichs, vous ne vaincrez jamais ; car le saint Georges, ô monstre, l'éternel justicier, c'est le génie, et le beau toujours sera Dieu.

Frères de tous les arts, formez une sainte milice pour le salut de l'idéalité.

Nous sommes peu, mais les anges sont nôtres.

Nous n'avons point de chefs ; mais les vieux maîtres, du haut du paradis, nous guideront vers Montsalvat.

Notre mission a commencé du jour où le blasphème devint roi; qu'une chevalerie paraisse pour honorer et servir l'Idéal ; imparfaits et pécheurs, soyons au moins des preux ; que la rose des formes et des couleurs s'érige en tabernacle, et la croix rédemptrice s'y complaira.

Cette Eglise si chère, la seule chose auguste de ce monde, bannit la Rose et croit son parfum dangereux.

Auprès d'elle, dressons le temple de Beauté ; nous œuvrerons aux échos des prières, émules, non rivaux, différents, non pas divergents, car l'artiste est un prêtre, un roi, un mage, car l'art est un mystère, le seul empire véritable, le grand miracle !

XXII

L'APPEL DU GRAAL

Dans[1] l'éther pur, où ne vibre aucune aile, — au-delà des neuf chœurs et du troisième ciel, — il est une splendeur si radieuse et si sublime que nul esprit ne la peut contempler.

Ce feu subtil, cette clarté divine sépare l'Absolu du créé.

D'innombrables rayons de ce foyer s'épandent et vont extasier l'âme des bienheureux, ou se prolongent vers la terre, illuminant d'Abstrait les génies créateurs.

Quand ces filles du Verbe, les Augustes Idées descendent des hauteurs pour s'incarner ici, alors un hosanna indicible s'élève, et le monde céleste entier est prosterné.

---

(1) *Ecrit après une représentation de* Lohengrin.

C'est l'idéal, soleil d'Éternité qui échauffe et féconde de joie et de beauté les saints et les artistes.

Celui qui a reçu le baiser de l'idée repousse la joie vaine des humains ; il est le fiancé de l'au-delà vermeil, il est le chevalier d'une pure pensée.

S'il fait servir sa magique puissance à satisfaire de personnels desseins, son front sitôt terni perdra la trace lumineuse du baiser séphirien. Mais si, pieux amant des belles Normes, il sacrifie sans cesse à l'oriflamme sa propre gloire et les joies actuelles que le siècle décerne au félon, alors de l'Idéal la force sans seconde le cuirasse et le heaume d'invincibilité ; il n'est plus un mortel, et les anges eux-mêmes l'assistent de leur bras.

De l'Idéal le merveilleux mystère fut révélé par Mon Seigneur Jésus, lorsqu'il nous enseigna le sacrifice volontaire, le don de soi pour le rachat de tous.

Artiste qui n'as pas appelé sur ton œuvre le rayon du divin, écoute : je révèle ici la récompense promise aux preux de l'Idéal. Sais-tu que l'art descend du ciel, comme la vie nous coule du soleil ? Qu'il n'est pas de chef-d'œuvre

qui ne soit le reflet d'une idée éternelle ? Que ce qu'on nomme Abstrait, peintre ou poète, le sais-tu ? c'est un peu de Dieu même, dedans une œuvre.

Apprends que, si tu crées une forme parfaite, une âme viendra l'habiter, et qu'elle âme ! une parcelle de l'Archée.

N'as-tu pas vu briller au regard du saint Jean la subtilité même ? la Samothrace t'a-t-elle pas parlé, la Nikę surhumaine ?

Apprends encore ceci : au croulement du monde, Dieu sauvera l'âme des œuvres, comme l'âme des justes.

Le ciel aura son Louvre et le cœur des chefs-d'œuvre adorera pendant l'éternité son Créateur, l'artiste comme nous-mêmes, Dieu.

Ah ! tu n'auras jamais un autre devenir que celui de ton rêve, et d'autres compagnons, dans le siècle infini, que les fils de ton art.

Prends garde : nul repentir ne vaut contre la félonie ; si tu aimas le laid, tu n'as droit qu'à l'enfer. Il en est encore temps, préfère les suaves invites des anges conseilleurs : écoute-les chanter le rappel au divin, et sonner la trompette idéale :

« Rose d'Amour, encadrez de sourire la redoutable croix.

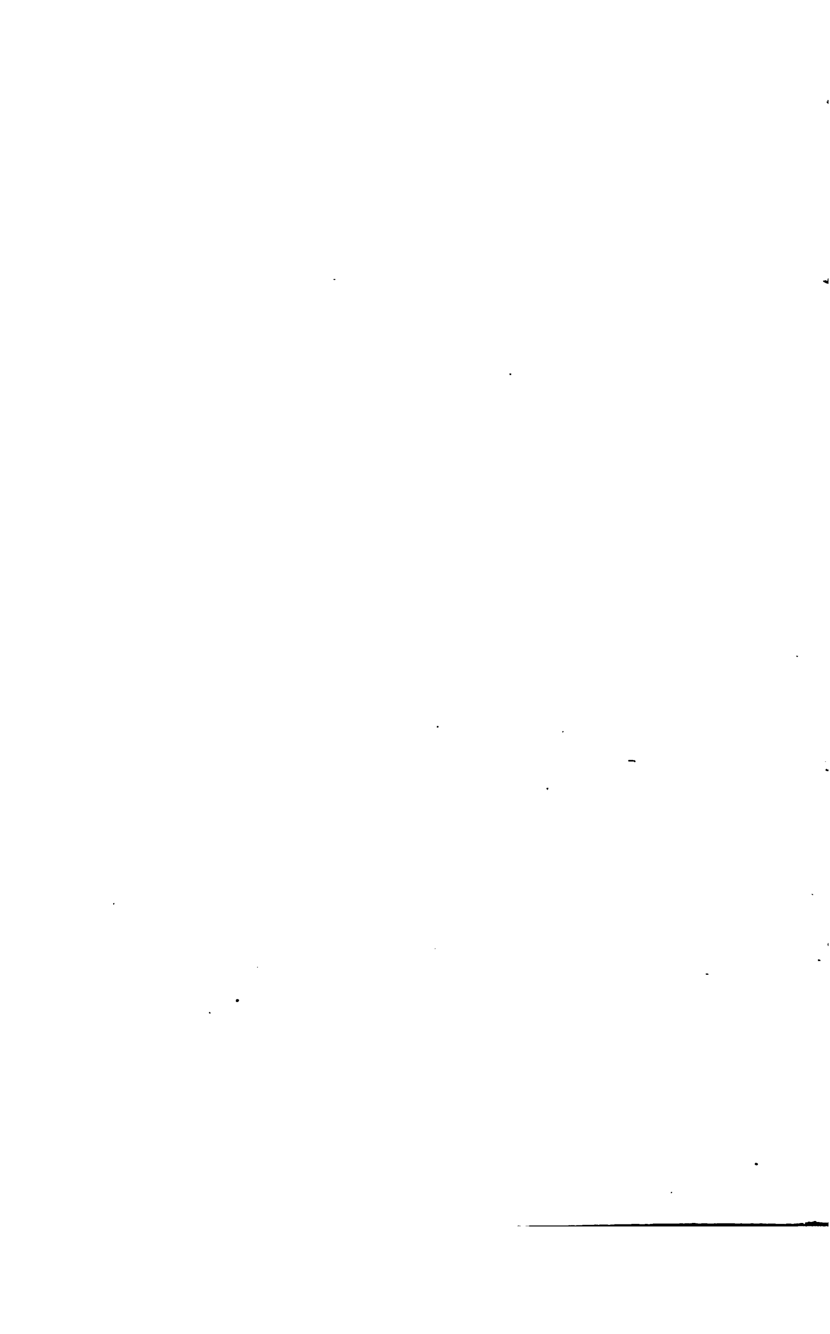
Croix du salut, purifiez de larmes la Rose trop terrestre.

Rose du corps, épanouis ta grâce sur le symbole du supplice accepté.

Croix du renoncement, sublimise la vie, apaise ses vertiges et consacre la Rose.

Emmêlez, symbole très parfait, la charité au beau, la pensée à la forme et que la Rose enguirlande la croix, et que la croix vive au cœur de la Rose. »

TABLE



TABLE

LIVRE I

LES DEUX ESTHÉTIQUES

LIVRE II

TRIVIUM.
LES ARTS DE LA PERSONNALITÉ
OU INTRINSÈQUES

LIVRE III

QUADRIVIUM
LES ARTS RÉALISATEURS DE LA BEAUTÉ
OU EXTRINSÈQUES

LIVRE III

XXII MÉDITATIONS

PRIVAS. — IMPRIMERIE LUCIEN VOLLE.

EXTRAIT DU CATALOGUE

PAUL ADAM

Le Taureau de Mithra . . 1 fr.
Le Nouveau Catéchisme . . 1 »

MAURICE BARRÈS
de l'Académie Française

Quelques Cadences . . . . 1 »
Alsace-Lorraine. . . . . . 1 »

ALBERT DU BOIS

La République impériale. . 3 50
Les Wallons 3 50
Paris-la-Prostituée 3 50

MARGUERITE BURNAT-PROVINS

Le Livre pour toi (5ᵉ éd.) . 3 50
Cantique d'été 3 50

PROSPER DOR

Odile 3 50

ÉMILE FAGUET
de l'Académie française

De l'Amour (16ᵉ édition) . 1 »
De l'Amitié (14ᵉ édition) . 1 »
De l'Amour de Soi (5ᵉ éd.) 1 »
De la Famille (4ᵉ édit.).. . 1 »
De la Vieillesse (4ᵉ édit.). . 1 »

GABRIEL FAURE

Heures d'Ombrie (5ᵉ édit.) 3 »
ouvrage couronné par l'Académie française.
Paysages Passionnés (3ᵉ éd.) 3 »
Sur la Via Emilia . . . . 5 »
ouvrage couronné par l'Académie française.

JOSÉ HENNEBICQ

Antigone Victorieuse. . . . 3 50

JEAN LORRAIN

La Jonque dorée . . . . . 6 »

PIERRE LOUYS

Les Mimes des Courtisanes . 2 »

F. T. MARINETTI

Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste (6ᵉ édition). 3 50

JANE CATULLE MENDÈS

Chez Soi (4ᵉ édit.). . . . 1 25

ROBERT RANDAU

Les Explorateurs 3 50
Le Commandant et les Foulbé 3 50
Les Algérianistes 3 50

PÉLADAN

La Dernière Leçon de Léonard de Vinci. . . . . 1 »
De l'Androgyne. . . . . . 1 »

Jeanne PERDRIEL-VAISSIÈRE

Celles qui attendent 3 50
ouvrage couronné par l'Académie française.
Et la lumière fut 3 50

HÉLÈNE PICARD

L'Instant éternel (2ᵉ édition). 3 50
ouvrage couronné par l'Académie française.
Nous n'irons plus au bois... 3 50

EDMOND PILON

Portraits Français 2 vol à . 3 50
Dans les Jardins et dans les Villes. 3 50

YVONNE DE ROMAIN

Semeurs d'Idées 3 50
Les Dieux Éternels. . . . 3 50

MARC SAUNIER

La Légende des Symboles philosophiques, religieux et maçonniques 7 50

LAURENT TAILHADE

Le Troupeau d'Aristée. . 1 »

HÉLÈNE VACARESCO

Rois et Reines que j'ai connus 3 50
Nuits d'Orient . . . . . . 1 »

RENÉE VIVIEN

Dans un coin de Violettes . 3 »
Le Vent des Vaisseaux. . . 3 »
Haillons. . . . . 3 »

IMP. RENAUDIE, 18, RUE DE SÈVRES. — PARIS.